

Kuwait Capital of Islamic Culture 2016



اعترافات زوجية

تأليف: إيريك إيمانويل شميت

ترجمة : أ.أحمد الويزي

مراجعة: أ. د. محمود المقداد

تقديم ودراسة نقدية: أ.د. محمد شيحة

العدد 383

يوليو 2016

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



اعترافات زوجية

تأليف: إيريك إيمانويل شميت

عاشق الفلسفة

تقديم ودراسة نقدية: **أ.د. محمد شيحة**

ترجمة: **أ.أحمد الويزي**

مراجعة: **أ.د. محمود المقداد**

من

المسرح العالمي

تصدر كل شهرين عن
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
دولة الكويت

almasrahalaalami@yahoo.com
almasrahalaalami@gmail.com

www.kuwaitculture.org

اعترافات زوجية

ISBN ٩٧٨- ٩٩٩٠٦-٠-٤٩١-٧
رقم الإيداع: (٢٠١٦/٠٤٨٩)

اعـتـــرافـــات زوجـــيـــة

تأليف: إيريك إيمانويل شميت

عاشق الفلسفة

تقديم ودراسة نقدية: **أ.د. محمد شيحة**

ترجمة: **أ.أحمد الويزي**

مراجعة: **أ.د. محمود المقداد**

العنوان الأصلي للمسرحية

Petits Crimes
Conjugaux

الفهرس



مقدمة المترجم

إيريك شميت عاشق الفلسفة

إيريك إيمانويل شميت (مولود في ٢٨ مارس سنة ١٩٦٠) كان في طفولته وصباه صعب المراس سريع الغضب أحيانًا وثائرًا متمردًا مقاومًا للآراء والمفاهيم التقليدية الموروثة والمتداولة أحيانا أخرى، وهو كاتب فيلسوف متعدد المواهب غزير الإنتاج في مجالات الرواية والقصة القصيرة، كما كتب عددًا من مسرحيات الفصل الواحد والمسرحيات متعددة الفصول، علاوة على قيامه بالاقتباس من أعمال أدبية وفنية مشهورة لمبدعين من أمثال «نويل كوارد» و«إلكسندر دوماس» و«وليم شكسبير»، كما مارس الإخراج وكتابة السيناريو لعدد من الأفلام وكتابة الدراسات والمقالات.

وقد بدأ اهتمامه بالمسرح عندما كان طفلا فقد ذهب مع أمه لمشاهدة مسرحية «سيرانو دى برجراك» لـ«أدمون روستان» فأثرت فيه هذه التجربة تأثيرًا كبيرًا، وكانت سببًا في تعلقه بالمسرح وفي قيامه بكتابة مسرحية في المرحلة الثانوية تحت عنوان «جريجوار» وشارك في تمثيلها مع فريق المدرسة، وقد دفعه حبه للموسيقى وقدرته على العزف الجيد على البيانو إلى التفكير في أن يصبح موسيقارًا وسرعان ما صرف الذهن عن هذه الفكرة بعد تقدمه في الدراسة وبعد تشجيع أساتذته له على تنمية موهبته في الكتابة، ثم درس الفلسفة وتعمق في دراستها حتى مرحلة الدكتوراه التي حصل عليها وهو في السابعة والعشرين من عمره برسالة موضوعها «ديدرو والميتافيزيقا»، ثم نشرها بعد عشر سنوات تحت عنوان «ديدرو أو فلسفة الإغواء» وقد مارس التدريس في المدرسة الثانوية العسكرية أثناء فترة تجنيده، ثم في مدرسة أخرى لمدة ثلاث

سنوات لينتقل بعد ذلك لتدريس الفلسفة لمدة عامين بإحدى الجامعات في جنوب شرق فرنسا.

وقد أُطلق عليه لقب «ديدرو القرن الحادى والعشرين» بسبب حبه لديدرو واعتباره مثله الأعلى، كما قال هو عن نفسه «إنني المؤلف الوحيد الذي لايزال حيًا من القرن الثامن عشر» وقد أكد على ذلك في لقائه بكتاب مصر والعالم العربي سنة ٢٠٠٦ بمناسبة مرور ثلاثين عامًا على تأسيس اتحاد كتاب مصر، وردًا على سؤال وجه إليه من أحد الكتاب المصريين: لماذا كانت روايته «إبراهيم وزهور القرآن» قصيرة فهي نوع من «النوفيلا» التي هي أقرب إلى الوسط بين القصة القصيرة والرواية؟ فكان رده «أنه قد تعلم من أسلافه كبار كتاب فرنسا في القرن الثامن عشر – قرن التنوير – أن يكتب نصف العمل ليؤلف المتلقي نصفه الناقص، فالعبرة عنده ليست بطول العمل وإنما بقصره الذي يبعث في القارئ رغبة لا تهدأ حتى يستكمله ويضيف إليه».

وقد أورد ذلك د. مجدي يوسف في مقال كتبه تحت عنوان «السيد إيريك شميت» ورياح التصوف نشره بعد ذلك في كتابه «معارك نقدية».

وقد كان «شميت» يرى أن هناك صلة كبيرة بين الفلسفة والمسرح فالفلسفة تشرح وتفسر العالم، والمسرح يعرضه وهو يربط في إبداعه بينهما كما تطرق إلى معالجة الكثير من القضايا الفكرية ذات البعد الديني من واقع مبادئ وتعاليم الديانات السماوية اليهودية والمسيحية والإسلام، علاوة على ما عرضه لبعض مفاهيم وتعاليم البوذية.

تشجع واعرف! فلتكن لديك الشجاعة لاستخدام عقلك، كان ذلك شعار عصر التنوير، والذي يعني خروج الإنسان عن قصوره الذي اقترفه في حق نفسه، وهذا القصور هو عجزه عن استخدام عقله؛ إلا بتوجيه

من إنسان آخر، تلك هي أفكار الفيلسوف «إيمانويل كانت» (١٧٢٤ – ١٨٠٤)، أما «دينيس ديدرو» (١٧٢٤ – ١٨٠٤) فقد كان همه الأكبر هو إنجاز الموسوعة الشهيرة المعروفة بالإنسكلوبيديا التي أشرف عليها بالاشتراك مع دالامبير وقام بكتابة كثير من المواد بها، وهي تحمل خلاصة فكر عصر التنوير، وقد كرس لإنتاجها ثلاثين عامًا من عمره فشغلته عن إبداعه الفني، وعن كتاباته النقدية، فلم يكتب سوى مسرحيتين، وقد تأثر «شميت» بأفكاره وكتاباته ومناظراته رغم اختلافه معه في بعض قضايا الفلسفة العامة.

وفي بداية تسعينيات القرن العشرين نجحت مسرحيات شميت الأولى نجاحًا جماهيريًا كبيرًا بعرضها في كثير من البلدان، وكانت البداية مع مسرحية «ليلة ڤالوني» التي عرضت في نانت في فرنسا سنة ١٩٩١، وبطل هذه المسرحية هو «دون جوان» ذلك الرجل الذي خاض العديد من المغامرات العاطفية، واشتهر بإغواء العديد من النساء وتحطيم قلوبهن، وقد تحولت غزواته إلى ما يشبه الأسطورة، وقد عولجت أكثر من خمسين مرة من خلال أكثر من شكل أدبي وفني كرواية ومسرحية وأوبرا، وقد أتت معالجة «شميت» للموضوع نفسه من منظور مغاير لكل المعالجات السابقة عليه، إذ تدور أحداث مسرحيته في أحد القصور في «ڤالوني» في منتصف القرن الثامن عشر، حيث تجتمع خمسة من ضحاياه اللاتي تركهن في وضع مزر مهين؛ وذلك لمحاكمته، وقد تم الحكم عليه بالزواج من «إنجيليك» آخر ضحاياه على أن يخلص لها وينجب منها أطفالا، وقد تقبل «دون جوان» ذلك الحكم من باب الفضول وحب الاستطلاع، وأبدى ندمه، إلا أن رغبة النبيلات في الانتقام تفشل بسبب ذلك الاختيار فـ «أنجيليك» لا تريد دون جوانًا خلص قلبه من الشوائب متمتعًا بالإيثار عطوفًا، يضاف إلى ذلك التحول المفاجئ

لـ«دون جوان» إذ وجد طريقه إلى الحب الأشد نقاءً.. حب الله وقرر أن يبدأ رحلته الصوفية في ذلك الطريق الذي اختاره! ويُذكر الحوار السلس اللطيف الذي كتبت به المسرحية ببعض كوميديات الكاتب المسرحي الفرنسي «ماريفو» ويشير بعض النقاد إلى أنه قد أعاد كتابة الفصل الثالث من المسرحية عام ٢٠٠٥، أما مسرحيته التالية فهي مسرحية «الزائر» سنة ١٩٩٣ وتقع أحداث هذه المسرحية في «ڤيينا» بعد الغزو النازي لها وقيامهم باضطهاد اليهود وبطلها هو «سيجموند فرويد» الذي لم يقم بمغادرة النمسا على إثر ذلك ميلا منه للتفاؤل أو لنقل تحت تأثير النزوع إلى رؤية الجانب المشرق من الأشياء، وفي إحدى أمسيات أبريل قام الجستابو «البوليس السري النازي» باعتقال ابنته «آنا» لاستجوابها وفي غمرة يأسه يستقبل «فرويد» زيارة غريبة لرجل يبدو شديد التأنق يدخل من النافذة، ويلقي عليه مجموعة من العبارات المتشائمة المتسمة بالسخرية والتهكم والسؤال الذي يطرح نفسه هو من يكون هذا الرجل؟ أهو رجل مجنون أم ساحر، أم هو مجرد حلم يقظة، أم إسقاط من لا وعيه؟ أم ماذا؟ وقد يكون رمزًا لمن هو أقوى وأسمى من كل البشر وقد حصلت هذه المسرحية عند عرضها على ثلاث جوائز، وقد كان لذلك النجاح أكبر الأثر إذ شجعه على اتخاذ قراره المصيري باعتزال تدريس الفلسفة بالجامعة، والتفرغ للإبداع وكتب مسرحية «جو الذهبي» سنة ١٩٩٥، وهي بمثابة تنويعات عصرية على شخصية «هاملت» يكون أو لا يكون! ذلك السؤال الذي لم يطرحه «جو الذهبي» على نفسه أبدًا كي يكون بمثابة الكلمة المفتاح التي تساعد على امتلاكه لذاته فقط، ولكنه عندما يكتشف مكائد وجرائم عائلته يتحقق من أن الإنسان ليس مجرد آلة – روبوت – مجردة من المشاعر، والمسرحية تلقي الضوء على السلوك البشري الذي تهيمن عليه المصالح الذاتية لتلك الفئة التي يكون المال أكبر همها.



أما مسرحية «روايـات غـامضـة» سنة ١٩٩٦، وقـد عـرضت بمسرح «مارنجي» بطولة «آلان ديلون»، «فرانسيس هوستر» ويطرح «إيريك شميت» من خلالها السؤال التالي: هل اقتسام الحب أو المشاركة فيه هو فقط نوع من سوء التفاهم السعيد؟! ففي إطار من الغموض اللا نهائي للحب يتواجه رجلان «آبل زتوركي» الحائز على جائزة نوبل في الأدب والذي يعيش في عزله وهو يقع في حب امرأة ظل يراسلها فترة طويلة والرجل الآخر هو «إريك لارسن» وهو صحافي يلتمس مقابلته لإجراء حديث صحافي معه ويعرض «شميت» في هذه المسرحية لأفكار رجلين مختلفين ويناقش أسلوبهما في الحياة والحب خاصة وأنهما كانا يحبان المرأة نفسها.

أما مسرحية «الفاسق» فقد عرضت على مسرح «مونبارناس» سنة ١٩٩٧ وهي أكثر مسرحياته إثارة للبهجة، وأكثرها نجاحًا جماهيريا في فرنسا وفيها يصور يومًا مجنونًا في حياة «دينيس ديدرو» فبينما يظهر نصف عارٍ أمام إحدى الرسامات متخذًا عدة أوضاع وممارسًا لعبة الحب معهاً يقاطعهما سكرتيره طالبًا منه كتابة مقالة عن «الأخلاق» على وجه السرعة ليتم نشره في الموسوعة التي يشرف على إصدارها، إنه يوم مجنون بالفعل في حياة «ديدرو» يبدأ بمقاطعات مستمرة فلا يعرف ما إذا كان عليه العناية بالفلسفة أم بإغواء هذه المرأة!

وفي مسرحية «فريدريك وجاره الجريمة» سنة ١٩٩٨ تبدو «باريس مفتونة بـ «فريدريك» ذلك الممثل المحبوب، صاحب الشخصية النابضة بالحياة، الهازل اللعوب والثائر وهو يبدو دائمًا مستعدًا لفعل أي شيء عدا الحب.. العاطفة فهو يمثل الحب أو يبيعه، ولكنه عندما يقابل «برنيس» الشابة الصغيرة الغامضة والتي لا تنتمي لعالم المسرح كان عليه أن يختار بين الحب الحلم أو الحب الذي يتعين عليه أن يعيشه؟



بين التمثيل على خشبة المسرح أم الإقبال على الحياة؟!

أما مسرحية «فندق العالمين» سنة ١٩٩٩ فلا أحد من نزلاء هذا الفندق يعرف متى وصل إليه ولا يعرف متى يمكنه أن يرحل عنه، وما هي وجهته إذا ما قرر الرحيل ففي مثل هذا المكان الغريب كل شيء ممكن الحدوث حتى المعجزات فأصحاب الإعاقة يمكنهم الشفاء واستعادة استخدام أطرافهم وفيه يتحول الكاذب إلى قول الحقيقة أما الدكتورة «س» فهي التي تتولى الإشراف على إقامتهم، ويوجه إليها النزلاء سيلا من الأسئلة كلما ظهرت لهم أو استدعتهم لسبب أو لآخر، وقد ترجمت إلى اللغة العربية، ونشرت في سلسلة – من المسرح العالمي – من ترجمة «سعيد بوكرامي» العدد ٣٧٠، مارس سنة ٢٠١٤.

وفي حياتي مع موتسارت سنة ٢٠١١ فلأنه شديد الحب للموسيقى مولعًا بالعزف على البيانو فقد قام بترجمة «زواج فيجارو» و«دون جيوفاني» من الإيطالية إلى اللغة الفرنسية، كما كتب «حياتي مع موتسارت» وهو عبارة عن توليفة من مجموعة من النصوص الأصلية للمراسلات الخاصة بالمؤلف الموسيقي النمساوي ثم اتبعها بمصنفه «عندما أفكر أن «بتهوفن» قد مات وكثير من الأغنياء يعيشون وبالتزامن مع انطلاقه في كتابة مسرحيات ناجحة غامر «شميت» باختراقه لمجال الكتابة الروائية فقد كتب رواية «طائفة المغرورين» سنة ١٩٩٤ وهو في قمة تألقه في مجال الكتابة المسرحية، ثم توالت بعد ذلك أعماله الروائية مع مطلع القرن الواحد والعشرين، فقد كتب «إنجيل بيلاطس» سنة ٢٠٠٠، و«حصة الآخر» سنة ٢٠٠١، و«عندما كنت عملا فنيًا» سنة ٢٠٠٢، ثم «أوليس من بغداد» سنة ٢٠٠٨ التي أثارت اهتمام واحترام النقد وصادفت قبولا حسنًا ومتحمسًا من جموع القراء، ويصور فيها هروب الشاب «سعد.. سعد» بطريقة غير شرعية إلى أوروبا بعد أن

أصاب بغداد الخراب والدمار والخبرة التي عاشها سعد في هروبه من فوضى واضطرابات الحرب والسفر الدوار من مكان لآخر، وتعرضه لكثير من المخاطر والمغارم والعقبات، هذه الخبرة تشبه ما حدث لأوديسيوس البطل اليوناني في رحلة عودته من طروادة وما تعرض له من مخاطر وما عانه في الحرب في طريقه للعودة، وقد طعم «شميت» روايته بكثير من الاقتباسات الهوميرية (أوديسة هوميروس)، والتي تبدو في صورة ومضات صيغت بجدارة في سياق معاصر عن تجربة الهجرة التي يعاني منها العالم الآن والعمل مكتوب بطريقة تشبه قصص البيكاريسك الإسبانية الأصل والتي تصور حياة المشردين.

وقد نشر أربع مجموعات من القصص القصيرة «أوديت تولموندو» وأقاصيص أخرى وعددها ثمانية سنة ٢٠٠٦ عن عدد من النساء يبحثن عن السعادة، ومجموعة «حالمة أو ستاند» سنة ٢٠٠٧ وتلعب قوة الخيال فيها دورًا مميزًا وتحوي خمس قصص، ثم مجموعة «في ذكرى ملاك» سنة ٢٠١٠ وعدد قصصها أربع، وقد حصل بها على جائزة «جونكور» لكتابة القصة القصيرة، أما المجموعة الرابعة فهي بعنوان «سيدان من بروكسل» سنة ٢٠١٢ وتحوي خمس قصص قصيرة، وهي مجموعة من القصص الخيالية المبهجة والتي يتعامل فيها مع الحب بمختلف أشكاله والعلاقات الزوجية والسرية والأبوة، وأيضًا حب الفن وحب البشرية.

وقد قام «إيريك شميت» بكتابة مسرحية الفصل الواحد إلى جانب كتابته لسيناريوهات أفلام من واقع أعماله الإبداعية، ومنها «مسيو إبراهيم وزهور القرآن» ثم حول مسرحية «الفاسق» إلى فيلم بالإضافة إلى قصة «أوديت نولموندو»، وكذلك «أوسكار والسيدة الوردية»، وقد قام بإخراج هذين العملين الأخيرين بنفسه.



هذا ويعيش «إيريك شميت» منذ عام ٢٠٠٢ في بروكسل، وقد حصل على الجنسية البلجيكية إلى جانب الفرنسية سنة ٢٠٠٨، وتعتبر أعماله في دائرة الدول المتحدثة بالفرنسية وغيرها من أكثر الأعمال قراءة وعرضا، كما ترجمت ونشرت بعدة لغات وعرضت في أكثر من خمسين دولة، وتعكس مسرحياته تأثره بـ «صمويل بيكيت، جان أنوي، وبول كلوديل بصفة خاصة.

شخصيات قلقة وشخصيات حائرة:

الفلسفة هي نتاج النظرة الغامضة التي يرى بها العقل الوجود وتمثل بصفة عامة الإجابة عن أسئلة من نحن؟ وإلى أين نذهب.. ما هو المصير وما أفضل السبل الموصلة إليه؟

والموقف الفلسفي موقف حيرة وشك ودهشة وتأمل وتفكير، كما أنه موقف تسامح يتجرد فيه الفيلسوف عن العاطفة والانفعال، وهناك عبارة شهيرة تذهب إلى أن الفلسفة هي بنت الدين وأم العلم، فقد نشأت في حضن الدين ثم تفرعت عنها سائر العلوم الجزئية، كما أن هناك تشابهًا واضحًا بين منطلق كل من الدين والفلسفة، ويؤكد د. محمود حمدي زقزوق في كتابه «تمهيد للفلسفة» على أن «منطلق الفيلسوف هو وجود حقيقة مطلقة، والمنطلق الديني هو الإيمان بوجود إله ووسيلة المعرفة في الفلسفة هي العقل وهي الوحي في الدين».

ويترتب على ذلك أن العقل في الفلسفة قد يرى أحيانًا جانبًا واحدًا من الصورة أو من الحقيقة وهذا يفسر لنا وجود العديد من المذاهب الفلسفية لتفسير الحقيقة.. أما الوحي الإلهي الموثوق بصحته فهو معصوم لا يجوز عليه الخطأ وهو يعطينا الحقيقة كاملة، ولكنها تظل محل إيمان واعتقاد بينما هي في الفلسفة محل المعرفة».

وإيريك شميت يضع دائمًا شخصياته في مواقف وجودية تبدو فيها واقفة أمام مفترق عدة طرق لا تدري أي سبيل تسلك، وتحتل الديانات السماوية الثلاث حيزًا كبيرًا من كتاباته إلى جانب اهتمامه ببعض أفكار ومبادئ البوذية، وقد ظهر ذلك في محاولته إظهار نوع من التوافق بين اليهودية والمسيحية والإسلام في خماسيته المعروفة باسم «مجموعة اللا مرئي وأولى حلقات هذه السلسلة «ميلاربا» سنة ١٩٩٧ وتدور أحداثها عن العقيدة البوذية، والتي نشأت من التعاليم التي تذهب إلى أن الألم جزء لا يتجزأ من طبيعة الحياة، وبأن في استطاعة المرء أن يتخلص منه بالتطهير الذاتي والعقلي والأخلاقي، وهذا ما تمثله شخصية «ميلاربا» ذلك الحكيم صاحب الشخصية الكارزمية، والذي كان زاهدًا وشاعرًا ومتصوفًا وساحرًا في شخص واحد، والذي بعد ارتكابه لعدة أخطاء وتعرضه لبعض البلبلة والاضطراب يعلن توبته وينفك إلى أن يسلك الدرب المضيء ويصل في النهاية إلى الخلاص والتحرر في حالة من الكمال الروحي وتحقيق «النرڤانا» التي تمثل السعادة القصوى بعد أن تخطى الآلام وقتل شهوات النفس.

والحلقة الثانية في هذه السلسلة تتمثل في عمله الناجح «السيد إبراهيم وزهور القرآن» وقد عرضت لأول مرة بمسرح «فيشي» في لوزان عن طريق الممثل والمخرج «برونو إبراهما كريمر» ثم عرضت في أكثر من مسرح من مسارح فرنسا، كما عرضت لأول مرة في ألمانيا في موسم ٢٠٠١، ٢٠٠٢ وأصبحت من أشهر أعماله المعروفة في أكثر من ثلاثين دولة، وخاصة بعد تحويلها إلى فيلم سنة ٢٠٠٣ بطولة «عمر الشريف» الذي فاز بجائزة «سيزار» عن أداء دور «السيد إبراهيم»، كما نال «إيريك شميت» عن مصنفه هذا جائزة الأكاديمية الفرنسية، وقد تم توجيه الاتهام بسبب الكشف عما يوجد بين عمله هذا وبين رواية «مازالت

الحياة أمامك» للكاتب الروائي «رومين جاري» إذ تحوي حكاية «شميت» الكثير من الاقتباسات التي تصل إلى درجة التطابق مع الرواية المشار إليها مما يؤكد أنه قد نقل عبارات بأكملها من الرواية المذكورة، وقد تمت ترجمة «السيد إبراهيم وزهور القرآن» إلى اللغة العربية.

ويتناول «إيريك شميت» في هذه «النوفيلا»/ المسرحية العلاقة التي تربط بين المسلمين واليهود في أحد أحياء «باريس» الشعبية في الشارع الأزرق من منظور إنساني حيث يعيش الصبي موسى/ مومو اليهودي في مكان قريب من محل البقالة الذي يملكه السيد إبراهيم المسلم، و«مومو» يعيش مع أبيه الذي يعمل محاميًا بلا قضايا الأمر الذي فرض عليه التخلي عن مهنته، وكانت أمه قد هجرت زوجها منذ زمن؛ لذلك فقد تعين على الفتى أن يزاول وهو في الثانية عشرة من عمره عدة أعمال منزلية كلفته أكثر مما تحتمل طاقته وجعلته يشعر بأنه عبد مُستغل وتزيد معاناته بسبب برود العلاقة بينه وبين أبيه قليل العبارة والذي قلما يجود بكلمة، اللهم إلا في حالة قيامه بنقد وتوبيخ ابنه، وكما كان بخيلا في عاطفته كان أيضا شديد البخل مما دفع الصبي إلى انتهاج الكثير من أساليب الغش والخداع، بل وقيامه بسرقة بعض الأشياء من محل «السيد إبراهيم» البقال.

وتزداد علاقة «مومو» بأبيه سوءًا بسبب معايرته الدائمة له ومقارنته بأخيه المزعوم «بوبول» الذي يتسم بالكمال ولم يكن ذلك الأخ سوى مشروع خيالي للابن المثالي الذي يتصوره ذلك الرجل، وقد راح ذلك الصبي يلتمس الدفء في محاولاته لإقامة علاقات مع محترفات البغاء في الحي كبديل عن الحب المفتقد ويؤدي به ذلك إلى فقدانه لبراءة الطفولة مع إصراره على تأكيد رغبته في عبور الجسر الفاصل بينه وبين عالم البالغين.



والشخصية المهمة المؤثرة في حياة «مومو» هي شخصية ذلك الرجل الموثوق به طيب القلب، واسع الأفق والذي يبدو ماكرًا في بعض الأحيان هو «السيد إبراهيم» الذي يعيش منذ أربعين عامًا في ذلك الوسط اليهودي والمعروف عنه بأنه عربي مسلم.

وقد كان «السيد إبراهيم» كثير الابتسام، قليل الكلام يملك طاقة هائلة من الصبر والتجلد في مواجهة ما قد يصادفه من مشاكل في ذلك الحي وذلك ما جعله ليس في عرف «مومو» فقط ولكن عند أهل الحي جميعًا رجلا حكيمًا وفي الوقت الذي كان فيه «مومو» يخفي الكثير من أسراره عن أبيه، كان يتكلم مع «إبراهيم» في كل شيء يشغل فكره أو يمثل بالنسبة له نوعًا من الضغط أو التأثير، ولا يحاول أن يستخدم معه أي أسلوب من أساليب الخداع أو المراوغة التي يبرع في اللجوء إليها.

وتزداد أهمية «إبراهيم» في حياة الصبي على إثر تلك الأزمة التي مر بها عندما هجره أبوه العاطل والذي ما لبث أن انتحر بعد فترة وجيزة وقد تسبب ذلك في مضاعفة مشاكله النفسية وزيادة إحساسه بتخلي جمع من يمتون إليه بصلة عنه، فقد سبق أن تركته أمه بعد فترة قصيرة من ولادته ثم ها هو الأب بعد قسوته وبرود عاطفته نحوه يهجر البيت ثم يهجر الحياة بانتحاره، وبعد هذه الحادثة يتبنى «إبراهيم» ذلك الصبي ويصبح بالنسبة له ذلك الأب الذي لم يكن له أي وجود حقيقي في حياته!

وعندما تظهر أمه من جديد بعد وفاة أبيه بحثًا عنه تحت تأثير عقدة إحساسها بالذنب يقابلها الصبي في برود شديد ويتعمد أن ينكر نفسه لأنها لا تستطيع التعرف عليه بالفعل ويخبرها بأنه ليس موسى ذلك الصبي اليهودي وأنه ابن «إبراهيم» المسلم فقد ذهب موسى ليعيش



معها إلى جانب أخيه «بوبول»!

وبعد مضي أيام وشهور على هذه الحادثة يسعى «إبراهيم» للقيام برحلة الهدف منها ذرع مجموعة من القيم الروحية والتربوية في ذلك الصبي نفسه وتقربه من إدراك المعنى الصحيح والدقيق للحياة وللعالم وللتعرف على أسس ومبادئ القرآن الكريم، فبعد أن تنتهي رحلتهما معًا في أنحاء «باريس» يذهبان إلى «نورماندي» ثم إلى موطن رأس «إبراهيم» الذي تكتمل دورة حياته عند هذا الحد ويموت في حادث سيارة وبعد إحساسه بأنه قد أنهى بالفعل تلك المهمة التربوية التي أخذها على عاتقه، وبعد أن ترك للفتى كل ما يملكه من مال بما في ذلك «محل البقالة» والأهم من كل ذلك أنه قد ترك له القرآن الكنز الأكبر الذي يحوي زادًا معرفيًا وروحيًا كبيرًا، لقد اعتنق ذلك الصبي الإسلام وأقام في المكان نفسه ليواصل حياته وفق ذلك الأسلوب الذي استوعبه ليشق طريقه في الحياة مقتفيًا أثر «السيد إبراهيم».

ومن الناحية التقنية يعتمد «إيريك شميت» على السرد، فالعمل مصوغ في شكل المونولوج الذي يطلق عليه صيغة «أنا المتكلم» تعبيرًا عما مر به «موسى» من أحداث وما عاشه من مواقف وما عاناه من جميع الظروف المرتبطة بها، وما خبره من أحاسيس متناقضة ومتضاربة ومن رغبات سعى لإشباعها أو تم كبتها، كما أخذ ذلك المونولوج شكل الاعتراف وليس معنى ذلك أن الصياغة كانت قاصرة على الفضفضة التي تنساب أو تتدفق على لسان الشخصية في نوع من التداعي الحر، وإنما أخذت في كثير من الأحيان طابع الإخبار أو الإعلام عن وقائع كثيرة عاشتها هذه الشخصية وفي إطار علاقاتها بغيرها من الشخصيات ويطرح «شميت» في هذا العمل مجموعة متنوعة من الأفكار والقيم الإيجابية المرتبطة بها، وقد حرص على نقل الأساليب الموصلة لتحقيق حياة قائمة على



أساس من التوازن بين الجوانب المادية والروحية وهو يصيغ ذلك كله بطريقة خالية من الانحياز أو التعصب لمذهب أو عقيدة، كما لم يسع إلى تطعيم أفكاره بتعاليم ومبادئ تربوية زاعقة ومباشرة ويتضح ذلك فيما فعله «إبراهيم» في رحلته التطهيرية التي قام بها مع «موسى» فقد قاد الصبي إلى الاقتناع بأن الابتسام والهدوء والتمهل من أسرار سعادة الإنسان، وقد ركز «شميت» على أساليب التربية النزاعة إلى الاستعلاء بالنفس والتسامي بها وهذا ما تتمسك به الصوفية كمذهب ديني روحي فلسفي يقوم على الزهد والورع ومحاسبة النفس والبعد عن كل ما له علاقة بالجسد ويعتمد على الرياضة النفسية للوصول إلى الاتحاد بالله والفناء فيه تعالى.

وقد نجح بتأكيده على القيم التي تدعو للسلام والتسامح في تغيير النظرة إلى الإسلام وخاصة عند بعض المتعصبين العنصريين الذين يرونه دينًا يحض على كراهية الآخر ويشير د. مجدي يوسف في مقاله السابق الإشارة إليه إلى السؤال الذي سبق أن طرحه «حلمي النمنم» على «شميت» والذي نصه «لم ينحُ بعض الغربيين لاستقبال الإسلام من جانبه التصوفي بينما الإسلام أوسع وأرحب بكثير من أن يختزل إلى هذا المنحى المستغرق في أعماق النفس بديلا عن أن يكون فاعلا على أرضية العلاقات الفعلية بين الناس».

لقد التحف «شميت» فيما يقول مجدي يوسف كمخرج له من تجربة قاسية إذ تحول من الإلحاد إلى الإيمان بعد أن تاه في الصحراء الجزائرية وكاد أن يلقى حتفه فيها وكان هذا الاتجاه دافعًا له على مواصلة الحياة، هذا فيما يتعلق بشميت، أما ما يتعلق بغيره من الغربيين من ولع بالتصوف الإسلامي فقد تجلى ذلك في كتابات المستشرقة الألمانية «آنيمادي شيمل». تحت تأثير المستشرق الألماني الشهير «فريدريش روكرت»

الذي عاش في القرن التاسع عشر والذي تعتبره نموذجًا يجدر الاحتذاء به.

والمعروف أن التصوف هو المذهب القائل بأن الحقيقة النهائية يبلغها المرء عن طريق الحدس لا عن طريق العقل أو التجربة الحسية المعتادة كذلك فإنها تنطوي على شعور طاغ بحضور الله أو الاتصال المباشر به.

وقد ذهب أحد النقاد إلى القول بأن المظاهر خادعة فالسيد إبراهيم البقال ليس عربيا وذلك لأن موطنه الأصلي هو منطقة يعيش فيها الأكراد شرق الأناضول كذلك فإن الشارع الأزرق ليس أزرق، كما أن هناك احتمال ألا يكون الطفل يهوديًا!

وهذا الكلام المنشور في أحد المواقع الإلكترونية لا ينفي وجود البعد الإنساني في العلاقة الروحية بين ذلك الصبي والرجل العجوز، كذلك فكون العمل كله من وحي الخيال لا يؤثر على الرسالة الأخلاقية والروحية التي هي محور العمل فهي واضحة عبر كل الوسائط التي قدمت من خلالها.

ويُلاحظ أن هذه السلسلة تستمد اسمها وعنوانها من بحث «شميت» عن اللامرئيات، وهذا يعني البحث عما لا يمكن فهمه أو إدراكه عن طريق العقل سواء أكان ذلك دينيا، صوفيا أو ميتافيزيقيًا.

وتعتبر «أوسكار والسيدة الوردية» الحلقة الرابعة من هذه السلسلة سنة ٢٠٠٢ وقد ترجمت إلى اللهجة العامية المصرية على يد المترجم محمد صالح وهو يبرر ذلك بقوله في المقدمة بأنه قد رأى النص «شديد البساطة والسذاجة والعفوية» وما عسانا أن ننتظر من طفل



في العاشرة، لقد تجسد «أوسكار» أمامي وأنا أكتب خطاباته بالعامية فأضحى من المستحيل أن أتصوره مختلفًا، وأما عن الاختلاف الشديد بين ما نكتب وما نتكلم فهي قضية أخرى محل جدل وتحليل، فقد رأيت أن النص شديد الحميمية والرقة وأشفقت عليه من التفلسف والتحذلق والاستغراق في جمال اللغة بعيدًا عن بساطة وعفوية تفكير الطفل».

وقد عرضت بنجاح على المسرح وحازت الممثلة التي قامت بدور «السيدة الوردية» على جائزة موليير، وقد كرس المؤلف عمله هذا لمعالجة قضية المسيحية والإيمان بالله، وبطل هذه «النوفيلا/ المسرحية هو الطفل أوسكار المريض بسرطان الدم (اللوكيميا) وهو مرض يندر الشفاء منه، وقد برع إيريك شميت في رسم شخصية هذا الطفل الصغير وهو يتأرجح بين اليأس والرجاء والذي يتوقع قدره المحتوم بالموت في أي لحظة، ويبدو ذلك المصير بالنسبة له غير معقول أو مفهوم.

«أوسكار» يعرف إذن أنه سوف يموت فلا العلاج الكيميائي ولا عملية زرع النخاع يمكنان الأطباء من إنقاذ حياته.. رأس البيضة هكذا يطلق عليه الأطفال في المستشفى، وهذا فقط مجرد اسم هزلي للشهرة ولا يسبب له أي ألم، والأسوأ بالنسبة له أن والديه يعتريهما الخوف من التحدث معه عن حقيقة حالته والوحيدة القادرة على التفاهم معه والتفكير في الإجابة عن تساؤلاته هي بطلة المصارعة الحرة السابقة تلك الممرضة العجوز التي يطلق عليها اسم «ماما الوردية» وقد نصحته أن يكتب في كل يوم رسالة إلى الرب الحبيب كي يحدثه عما يعن له من هواجس وأفكار، ولكن «أوسكار» يظن أن الأمر يتعلق بـ «بابا نويل» الذي لا يعتقد في وجوده أو يؤمن بقدراته ولا يرى أن الكتابة إليه فكرة رائعة جديرة بالتنفيذ، ولكن السيدة الوردية ذات الفكر البراجماتي في توجهه بقولها عليك فقط أن تعتقد في وجود الله وعندها لن تشعر أبدًا بالوحدة فالله

ليس مثل «بابا نويل» الذي يطلب منه الأطفال اللعب والهدايا والحلويات وغيرها من الأشياء المادية، فالناس تطلب من الله أشياء معنوية وكانت مشكلة «أوسكار» الأولى أنه لا يعرف العنوان!

والمدهش والعجيب أن «أوسكار» يستطيع من خلال هذه الرسائل أن يعيش حياة إنسانية كاملة: الحب الأول، الغيرة، منتصف العمر وأزمات التقدم في السن، سعيدًا مجهدًا وأحيانًا محبطًا ويحكي للرب المعبود عن كل ذلك في رسائله إلى أن يصل إلى اللحظة التي يشعر فيها بأنه قد أصبح شديد الإجهاد إلى الدرجة التي لم يعد يفكر فيها أن يتجاوز ما وصل إليه من مرحلة عمرية متقدمة.

وإيريك شميت يقترب في هذا العمل من التصور الأسوأ لفكرة مرض وموت طفل ويقوم بعرضها بطريقة تخلو من الإفراط والمبالغة في العاطفية والانزلاق إلى الميلودراما بغرض (إثارة الشفقة على حال هذا الطفل وهذه المعالجة لا تثير الفزع بل يتناول «شميت» ذلك الموقف بجرأة وثبات وتوازن نفسي إن صح التعبير.

هي إذن ثلاث عشرة رسالة موجهة إلى الله دون أي جيشان عاطفي أو أي إحساس بالفزع؛ لأن أوسكار يحكي فيها عن الحب والألم عن البهجة والخسارة أو الضياع ورغم أنها قصة مؤثرة نجح المؤلف في تناول بعض مواقفها بطريقة تبعث على الابتسام.

لقد ارتاح أوسكار عندما أخذ في التعبير عن أفكاره وآماله كما ارتاح لوجود «مامي الوردية» إلى جواره ولكنها لا تستطيع أن تأتي لزيارته سوى مرتين فقط في الأسبوع وهو يطمع في أن تزوره يوميًا بل يصر ويهدد بأن يتوقف عن كتابة رسائله وتنجح السيدة في الحصول على إذن من الدكتور «دوسلدورف» بأن تأتي لزيارته في الأيام الاثني عشر ١٢ يوما؟



يعني حالتي وحشة للدرجة دي يا ماما؟! إنها الأيام الباقية له وبدلا من أن تبكي بادرته بقولها:

النهاردة كام في الشهر يا أوسكار؟

يعني مش شايفة النتيجة؟ النهاردة ١٩ ديسمبر.

البلد اللي أنا منها فيها أسطورة بتقول إنه ممكن من آخر ١٢ يوم في السنة تقدر تعرف الجو هيبقى عامل إزاي في الـ ١٢ شهر بتوع السنة الجديدة وعشان تعرف الجو في كل شهر لازم تاخد بالك من الجو في كل يوم من آخر ١٢ يوم في السنة. ١٩ ديسمبر هو يناير، ٢٠ ديسمبر هو فبراير وكده يعني لحد ٣١ ديسمبر اللي هو هيبقى زي ديسمبر من السنة الجديدة.

معقولة؟

دي أسطورة، أسطورة عن ١٢ يوم بتوع التنبؤ بالسنة الجديدة بس أنا عاوزه ألعب معاك اللعبة دي. يعني نبتدي من النهاردة تبص على كل يوم وتتخيل إن كل يوم بعشر سنين.

بعشر سنين؟

أيوه. يوم واحد بعشر سنين.

يعنى كمان ١٢ يوم هيبقى عندي ١٣٠ سنة.

أيوه، تصور؟

وعندما يصل «أوسكار» بفكره على الـ ١١٠ سنين كتب رسالته الأخيرة: ١١٠ سنين كتير قوي. إتهيألى أنا ابتديت أموت (التوقيع: أوسكار) وبعد

موته تكتب «ماما الوردية» إن أوسكار في الأيام الثلاثة الأخيرة له قد قام بتعليق لافتة فوق مكتبه كتب عليها «ما فيش غير ربنا بس اللي له الحق يصحيني»!

لقد أصبحت مسرحية «أوسكار والسيدة الوردية» من الأعمال الجديرة بالدراسة في المدارس كما عرضت في معظم أنحاء العالم وتسابقت أشهر الممثلات للقيام بدور السيدة الوردية في ألمانيا وأمريكا وإسبانيا وبلجيكا وإيطاليا وروسيا وطبعًا في فرنسا.

ويمكن أن نلاحظ أن سلسلة اللا مرئي تتعرض لقضايا ومشاكل فلسفية ترتبط بوجود الإنسان وعلاقته بغيره وبالكون وتتطرق إلى معالجة موضوعات دينية وأبطال هذه الأعمال من الأطفال الذين يدخلون في جدل مع الكبار حول هذه المسائل وهذا يثير الكثير من التساؤلات حول المصداقية وعن قدرة الأطفال على إدراك وفهم مثل هذه الموضوعات.

وعندما نشرت في ألمانيا قصة «عالم صوفي» «رواية عن قصة الفلسفة» من تأليف جوستاين جاردر سنة ١٩٩٣ وهي قصة عن الطفل وللطفل وقد نجحت نجاحًا مدويًا أدى إلى فتح الحوار حول ما إذا كان يمكن التفلسف في الكتابة عن الأطفال أو في الكتابة لهم من باب أولى، ثم صيغت المسألة على النحو التالي: هل مثل هؤلاء يملكون الثقافة التي تؤهلهم للجدال والمناقشة حول مسائل فلسفية معقدة خاصة وأن هناك الكثير من المصطلحات المرتبطة بتلك القضايا يتعين فهمها وكانت الإجابة بالنفي لأن أصحاب المراحل العمرية الأولى بل والمتأخرة غير قادرين على ذلك.

وقد قام مؤخرًا الفيلسوف البرليني «فولكر جيرهارد» بدعوة مجموعة

من الأطفال لحضور حلقة نقاشية في «جامعة هومبولت» لمناقشة قضية: لماذا نريد المعرفة؟

وفي حديث لاحق مع الإذاعة الألمانية أثبت فيه أن المرء يستطيع أن يتحدث مع الأطفال والنشء في هذه الأمور كما يحدث تمامًا عند مناقشة نفس الموضوعات مع الكبار، بل يجري الأمر مع الأطفال على نحو أفضل لأنهم يتجادلون حول الأسئلة الجوهرية من دون أي تحيز مسبق.

لقد نزلت الفلسفة من برجها العاجي إلى الحياة العامة، وأصبح من البديهيات أن الجميع أصبحوا يشاركون في مناقشة الأسئلة الفلسفية ذات الدلالة والإجابة عليهم على الأقل فيما بينهم وبين أنفسهم.

ويلخص «إيمانويل كانت» التساؤلات الجوهرية في هذا الخصوص في الآتي: ما الذي يمكنني أن أعرضه؟ ما الذي يجب عليّ فعله؟ ما الذي آمل فيه؟ ما الإنسان؟! وعن طريق الإجابة عن هذه الأسئلة يحدد الإنسان توجهه بالنسبة لنفسه وللعالم.

ورغم أن أعمال شميت «الأدبية والفنية» مكتوبة للكبار في المقام الأول فإن بعضها قد أصبح من الأعمال الكلاسيكية التي تدرس في المدارس الثانوية وتحدث تأثيرًا إيجابيًا قويا عند من يتلقونها من طلبة هذه المدارس في فرنسا.

و«ابن نوح» سنة ٢٠٠٤ هي الجزء الرابع من السلسلة وفيها يلقي «إيريك شميت» نظرة على العلاقة بين المسيحية واليهودية، إذ يروي فيها قصة طفل يهودي «يوسف» وهو في السابعة من عمره وهو يعيش بأوراق مزورة في «الفيلا الصفراء» وهي بيت للأيتام أخذه إليه «الأب بيمس»..



لقد هرب والداه بدونه خوفًا من الاجتياح الألماني النازي في الحرب العالمية الثانية، ولا يعرف «يوسف» أو غيره ما إذا كان بإمكانه رؤيتهما مرة ثانية، ويحاول القسيس «بيمس» أن يرشد الطفل لمعرفة جذوره وأن يدرك أنه صبي يهودي "ابن نوح" وأن عليه أن يظل قوي الإيمان في ذلك العالم رغم مواجهة أي تهديد.

والبطل الحقيقي لهذا العمل هو ذلك القسيس المسيحي الكاثوليكي الذي يعكس سلوكه مبادئ ذلك الدين القائمة على الإيثار ومحبة الغير وتأكيدًا على معنى ووضعية الدين ووظيفته في صيانة ورعاية الثقافات أو الحضارات المهددة.

ويلاحظ قارئ هذه الحكاية أن إريك شميت رسم شخصياتها بنعومة شديدة، تلك الشخصيات التي لا تفقد في زمن الأخطار والذلة أو المهانة كرامتها وعزتها أو حتى روح الدعابة فهي على وعي دائمًا بإنسانيتها وقد ظهر ذلك واضحًا في رسمه لملامح شخصية القسيس.

وقد كتب «سميث» قصة «سومو» الذي يستطيع أن يصبح بدينًا لينهي بها خماسيته عن الأديان ولكنه يكتب هذه المرة عن التعاليم والمبادئ النظرية والعملية لـ Zen Buddhismus وهي فرقة بوذية تؤمن بأن في مقدور المرء أن ينفذ إلى طبيعة الحقيقة عن طريق التأمل ويستعرض ذلك من خلال رسمه لشخصية طفل الشوارع «يون» Jun البالغ من العمر خمسة عشر عامًا ويتتبع تطور هذه الشخصية حتى يبلغ الثامنة عشرة من عمره فهو يعيش في شوارع طوكيو بعد أن هجر الدراسة وكي يعول نفسه يقوم ببيع بعض الأشياء بطريقة غير شرعية لذلك فقد كان دائم الانتقال من مكان لآخر هربًا من البوليس، وعندما يقابل ذلك العجوز «شو مينتزو» يحاول إقناعه بأنه قادر على أن يصبح بطلا رياضيًا

يحترف مصارعة السومو وهي ضرب من المصارعة اليابانية يخسر فيها المصارع المباراة إذا ما طرح خارج الحلقة أو إذا مس الأرض أي جزء من جسده باستثناء قدميه، ويمارس هذه الرياضة مجموعة من المصارعين الذين يتسمون بالسمنة المفرطة وقوة العضلات والفتى غير مؤهل للقيام بهذه المهمة بسبب ضعفه ووهنه كما أنه يحتاج إلى تدريب شاق وعبر محاولات متكررة لزيادة وزنه وتقوية عضلاته يفشل في الوصول إلى تحقيق ذلك المطلب وفي النهاية وبعد أن يخسر كل شيء يستطيع أن يصل إلى الجوهر الحقيقي وينجح في تحرير ذاته عن طريق التركيز والتأمل الروحي وفقا لتعاليم ومبادئ البوذية، وقد حقق ذلك الكتاب عند صدوره نجاحًا تجاريًا كبيرًا وذلك في أبريل سنة ٢٠٠٩، ثم أصبح بعد فترة قصيرة مدرجًا ضمن قائمة الكتب الأكثر مبيعًا، أما فيما يتعلق باستقباله من قبل النقاد والقراء يمكن أن نلاحظ انقسامًا في الآراء فالناقد «جاك فرانك» وصف هذه النوفيلا بأنها من أنجح أعمال المؤلف وتثني ناقدة على الأسلوب وبريقه الأخاذ وتصف العمل بالنضوج وعلى الجانب الآخر اتهم «شميت» بأن يبعثر موهبته بكتابته لعمل أدبي بأمر تكليف وليس عن رغبة حقيقية في الكتابة، وهذا قد يدل على أن «شميت» يحتاج إلى فترة استرخاء يتوقف فيها عن الكتابة أو أنه قد استنفد كل طاقته الإبداعية كمؤلف.

وقد انتقد بعض القراء البناء الفني ويرون أن التحول الداخلي الذي حدث للفتى جاء بطريقة غير منطقية وغير مبررة ولا يتفق مع السلوك الطبيعي للشخصية، كذلك يرون أن العمل مكتوب بنوع من الكلفتة والعجلة وعدم الاتقان بسبب ميل المؤلف إلى الأكلشيهات.

وأخيرًا يذهب أحد النقاد إلى أنه كان من الأفضل أن تكون رواية الأحداث عن طريق ضمير الغائب وليس ضمير المتكلم فمن غير الممكن أن يدرك

طفل الشوارع هذا البالغ من العمر خمسة عشر عاما مدى حقارة وجوده على النحو الذي أظهره به المؤلف فوفقا لأبعاد وشخصية «يون» يبدو واضحا أنه لا يستطيع أن يفلسف وضعه.

ويمكن للمرء أن يشارك معظم هؤلاء في الكثير من أفكارهم ويبدو أن "شميت" نفسه قد أحس بما قيل عن عمله بأنه مجرد خطوط عريضة بسبب القصر الشديد للنص والذي وصُف بأنه مجرد خطة أو مشروع قصة، لذلك فإنه في أحد اللقاءات مع «إدموند موريل» يشير إلى أنه قد كتبه على غرار «شعر الهايكو الياباني القصير» والذي يتكون من سبعة عشر مقطعًا مبررًا بذلك نفسه القصير في الكتابة، أما النهاية المفتوحة للعمل فيؤكد أنها بمثابة نداء للقارئ المتلقي يدعوه فيه إلى أن يعيد التفكير في الكتابة وربما دفعه ذلك إلى الاستمرار في الكتابة بمعنى أن يحاول القارئ وضع النهاية التي يراها مناسبة.

وقد سبق أن أشرنا إلى تبرير آخر له عندما ذكر أنه يكتب نصف العمل ليؤلف المتلقي النصف الآخر تحت تأثير أسلافه من التنويريين، كما ذكر في مقابلة أخرى أنه يجب أن ينهي مسرحياته بالسخرية من بعض الأفكار المسلم بها ليجبر المشاهدين أو القراء على الشك والمناقشة.

ويبدو أن ذلك الهجوم لم يثنه عن كتابة أقصوصة أخرى يضيفها إلى خماسيته وهي بعنوان «الأطفال العشرة الذين لم تنجبهم السيدة مينج»!

على امتداد أعمال هذه السلسلة يأخذ "شميت" المتلقي في رحلة مع الإيمان، المرض والموت مع الطفل الذي يحتاج دائمًا إلى مرشد روحي يقوده في الوقت المناسب إلى إدراك حقيقته فيتحول إلى الأفضل على ضوء الكثير من المبادئ والأسس والتعاليم التي تحدد السلوك



القويم والمستمدة من المفاهيم الدينية التي تنظم علاقة الإنسان بغيره وبالمجتمع الذي يعيش فيه وبالكون وبالله خالق هذا الكون.

ليس من السهل تحديد الموقع الذي يحتله فكر وإبداع «إيريك إيمانويل شميت» والكشف عن حقيقة وضعه ومكانته بين غيره من الفنانين والأدباء الفرنسيين فالمسرح الفرنسي منذ النصف الثاني من القرن العشرين وحتى بدايات القرن الحادي والعشرين يضم مجموعة من المؤلفين على درجة كبيرة من الاختلاف والتباين، وقدر يسير من التشابه منذ أن أثار كتاب مسرح العبث الكثير من الاضطراب في المسرح البورجوازي القديم وقد ترتب على التطور اللاهث السريع للمسرح صعوبة تحديد انتماءات كتابه لتيار أو مدرسة أو مذهب وهذا يصدق على «إيريك شميت» كما يصدق على غيره، فرغم أن محاولاته الأولى في الكتابة تقوم على تقليد أو معارضة الكتاب الآخرين من أمثال موليير وشكسبير وكلوديل، ورغم حلمه في البداية أن يكون كلوديل آخر، فإنه قد تحرر من كل ذلك وانطلق في الكتابة بأسلوب يُشار إليه عند قراءة السطور الأولى: هذا أسلوب شميت.. تلك هي طريقة شميت في الكتابة!

وإذا كان البعض قد أطلق عليه لقب «ديدرو القرن الحادي والعشرين» فإن «مجدي يوسف» يطرح سؤالا في هذا الخصوص يقترب من الاعتراض على قول شميت أنه يقتدي أثر كتاب فرنسا التنويريين في القرن الثامن عشر وديدرو على رأس هؤلاء، فهؤلاء الكتاب كانوا يقومون بنشر وعي مختلف تمامًا عما يسعى هو للتبشير به: ألم تضع موسوعة «ديدرو» و«دالمبير» نصب أعينها أن تقوم بانقلاب معرفي لدى القارئ الفرنسي يحول وعيه الديني الذي كان يتسق مع النظام الإقطاعي السائد قبل الثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر إلى رؤية للعالم تتسم بالنزعة العلمية المادية الحسية الصارمة؟.. أو لم تكن روايات ديدرو نفسه تسعى



لأن تعالج الفكر الديني من خلال مشروع المؤلف المتمرد على الإقطاع الفرنسي من خلال نقده للنسق الفكري المتدين الذي يساعد على تبرير الإقطاع وتكريسه؟

وبعد هذا العرض الذكي للفكرة يطرح «مجدي يوسف» التساؤل التالي: كيف إذن يجوز لـ«إيريك إيمانيل شميت» أن يحيل أعماله الأدبية إلى تراث القرن الذي مهد للثورة الفرنسية على الإقطاع، بل أن يعد نفسه من كتاب ذلك القرن التنويري؟ هذا هو السؤال الذي كان «مجدي يوسف» يتمنى أن يطرحه على المؤلف الفرنسي في لقائه مع اتحاد الكتاب بمصر، ولكن الوقت المتاح للقاء معه كان أقصر من أن يسمح بطرح ذلك السؤال وتلقي الإجابة عنه.

تُرى ما الذي يمكن أن يقوله «شميت» أو مجدي يوسف عند سماع عبارة «ديدرو الذي يقول فيها في أواخر حياته» آه لو كنت قد قرأت قبل ذلك أعمال «سينيكا»؟!

أ.د. محمد شيحة



اعترافات زوجية
(مآخذ زوجية صغيرة)

الليل في شقة.

أصواتُ مفاتيح وأَرْتِجة.

ينفتح الباب، ويَسْمح بدخول شبحين يحيط بهما نورٌ أحمر داكن من الممر.

تلِج المرأة في الغرفة، ويبقى الرجل في الخلف عند العتبة، وفي يده حقيبة، وكأنه كان يتردّد في الدخول.

تندفع (ليزا) Lisa إلى المصابيح، وتضيؤها بحيوية واحدا تلو الآخر، متلهِّفةً على جعل المكان باديا للعيان.

وما إنّ أضاءت كلّ شيء، حتى أشارت إلى الشقة، فاتحة ذراعيها، وكأنها كانت قد أعدت ديكورا لعرض مسرحي.

ليزا : والآن؟ (يحرِّك «جيل Gilles» رأسَه بالنفي.. فتُلِحُّ عليه وهي قلِقةٌ) بلى! خُذْ وقتَك، وفكِّر مليّا (يلقي نظرةً فاحصة وشاملة على كل قطعةِ أثاث، ثم يَحْني عنقه مهزوما ومثيرا للشفقة)

ليزا : هل هنالك شيء؟

جيل : لا شيء.

ليزا : (ولما لم تستطع أن ترضى عن هذه الإجابة، فقد جعلته يضع حقيبته، وأغلقت الباب، وأخذته من



ذراعه لتقوده إلى مقعدٍ) ها هي ذي الأريكة التي كنتَ تحبّ القراءة عليها.

جيل : تبدو لي مستهلكة.

ليزا : لقد اقترحتُ عليك مئة مرة أن تغيِّر وجهها، ولكنك كنتَ تجيبني أن عليّ أن أختار ما بينك وبين المنجِّد.

جيل : (جلس على الأريكة. وقطّب من الألم) ليس الوجه وحده ما يحتاج إلى تغيير، فأحد النوابض يبدو لي عدوانيا.

ليزا : إنه النابض المثقّف.

جيل : عفوا؟

ليزا : أنت زعمتَ أن أريكةً ما لا تكون سليمةً إلا إذا كانت مُتعِبة. وهذا النابض الذي وخزك في ردفك الأيسر، كنتَ تسميه النابض المثقّف، ومِنْخَس الفِكْر، ومِنْقار الحذَر.

جيل : هل أنا مثقّف مُزيّف أم درويشٌ حقيقي؟

ليزا : اجلِسْ إلى مكتبِك.

جيل : (تَبِعها مطيعا، ولكنه نظر إلى الكرسي بحذر، مُمَرّرا عليه يده أولا. وعندما جلس سمع المعدِنَ يَصِرّ. فتأوّه) هل لديّ أيضا نظرية بشأن الكراسي التي تَصِرّ؟



ليزا : طبعا، لقد رفضتَ أن أضع نقطة زيت، وكنتَ ترى أن كلّ صَرّة إنما هي جرَسُ إنذار. وأن الكرسيّ الصدِئَ يشارِك بهِمّةٍ في قتالك ضد التراخي العام.

جيل : وهل لديّ نظريات بشأن كل ذلك؟

ليزا : تقريبا. فأنت لا تتحمّل أن أرتِّب لك مكتبك، مسمِّيا الفوضى التي تُكَدّس بها الأوراق «نظام الأرشفة التاريخي». وأنت تؤكِّد أن المكتبة بلا غبار إنما هي مكتبة في قاعة انتظار. وأنت تقدِّر أن فُتاتَ الخبز غير قذِر ونحن نتناول هذا الخبز. وقد أكّدتَ لي مؤخرا أن فُتاتَ الخبز إنما هو دموعُ الخبز الذي يعاني حينما نقطِّعه. والخلاصة: إن الأسِرّة والأرائك ملآى بالحزن. وأنتَ لم تغيّر المصابيح الكهربائية المحترقة بحجة أنه ينبغي أن ندخل في حداد على النور لبضعة أيام. وبعد خمسة عشر عاما من الدراسات والمعاشرة الزوجية، توصّلتُ إلى ردِّ نظرياتِك العديدة إلى أطروحة وحيدة، ولكنها أساسية، وهي التالية: عدم ُعملِ شيءٍ في البيت.

جيل : (ارتسمت على وجهه ابتسامة أسفٍ عذبة جدا) وهل العيش معي جحيميٌّ؟

ليزا : (فجأةً، استدارت نحوه) إنّك تؤرِّقني عندما تطرح هذا السؤال.

جيل : وما الجواب؟

ليزا : (لم تقل شيئا. وفيما كان ينتظر، انتهت إلى التسليم

برِقّة حَيِيّة) إنه بلا شــك جحيميٌّ ولكنني.. بشــكلٍ ما.. أتمسّك بهذا الجحيم.

جيل : لماذا؟

ليزا : لأن الجوّ فيه حارٌّ..

جيل : هو دائما كذلك في الجحيم.

ليزا : ولأن لي فيه مكانا..

جيل : إنكِ لَشــيطانٌ نافذُ البصيرة.. (ولمــا هدأ بإعلانه هذا، وجّه انتباهَه إلى ما حوله مداعبا الأشياء التي كانت فــي متناوله) غريب.. لــديّ انطباعٌ بأنني قد وُلِدّتُ راشِدا.. فمنذ متى هذا الأمر؟

ليزا : منذ خمسة عشر يوما..

جيل : مضَى؟

ليزا : لقد وجدتُ ذلك مدّة طويلة.

جيل : ووجدتُها أنا مدّة قصيرة.(متحدثا لنفسه) استيقظتُ، ذات صباح، في المشفى، وكان فمي مترهِّلا وكأنني كنــتُ خارجا من عنــد طبيبِ أســنانٍ، وكان هنالك تنميل في خدودي، وضمادةٌ حول رأســي، وثِقَلٌ في الجمجمة. «مــاذا كنتُ أفعل هنالــك؟ هل تعرّضتُ لحادثة؟ وأخيرا، إنني حيٌّ». وكان الاســتيقاظ فَرَجا لي. كنتُ أتلمّس جســدي كما لو أنه قد رُدّ إليّ. هل رويتُ لكم..



ليزا : (مصحِّحَةً له) قلْ: هل رويتُ لكِ!

جيل : (مستأنِفا حديثَه) هل رويتُ لكِ حادثةَ الممرِّضة؟

ليزا : حادثة الممرِّضة؟

جيل : دفعتْ ممرِّضةٌ الباب. وصاحت «إنني مسرورة لرؤيتكم تفتحون أعينكم، يا سيِّد (سوبيري) Sobiri». فاستدرتُ لأرى إلى مَنْ تتوجّه بالكلام فاكتشفت أنني وحيد في الغرفة. ثم واصلتْ تقول: «كيف حالكم، يا سيِّد (سوبيري)؟». لقد كانت تبدو في هيئة الواثقة من نفسها. ولما كنتُ متعبا، فقد استنفرتُ قوايَ لإجابتها ببضع كلمات. وحينما انصرفتْ، زحفتُ فوق سريري لانتزاع ورقة مراقبة الحرارة: فكان مُسَجّلا عليها هذا الاسم (جيل سوبيري).«لماذا أسموني هكذا؟ ومَنْ أخطأ في ذلك؟». إن اسم (سوبيري) لم يكن يعني لي شيئا. ولكنني، في اللحظة نفسها، تعبتُ في تقديم هوية أخرى، ولم تحضرني سوى أسماءٍ من عهد الطفولة: (ميكي) Mickey، و(وينّي ولد الدب) Winnie l'Ourson، و(فانتازيو) Fantasio، و(الثلجة-البيضاء) Blanche-Neige. وتبيّنتُ حينذاك أنني لا أعرف مَنْ أكون. لقد فقدتُ الذاكرة.



تلــك الذاكرة. ذاكرتـــي. وفي المقابل، كنـــتُ أتذكّر دومــا قواعد الإعراب اللاتينيـــة، وجداول الضرب، وتصاريف الأفعال الروســية، والأبجدية اليونانية. وكنتُ أســمِّعها. وكان هذا يطمئنني. فالباقي سوف يحضرني. كيف بإمكان المرء أن يحفظ تماما جدول ضــرب الثمانية – الــذي يتّفِق كل النـــاس على أنه الأصعب – وينسى مَنْ يكون؟ وقد حاولت ألا أرتعب من ذلك. وانتهى بــي الأمر إلى الاقتناع بأن ضِمَادة رأسي التي تضغط بشــدة على صُدْغَيّ كانت تكبُتُ ذاكرتي، وأنهم عندما ينزعونها ســيعود كل شيء إلى نصابــه. وكان الأطباء والممرضـــات يتعاقبون عليّ. وقد أعلمتُهم بفقداني الذاكرة. فكانوا يمعنون النظر فيّ برزانة. وكنتُ أشرح لهم نظريتي بشأن الضمادة. ولم يعترضوا علـــى تفاؤلي. وبعد بضعة أيام، دخلتْ إلى غرفتـــي ممرِّضةٌ أخـــرى، وهي امـــرأة جميلة، لم تكــن ترتــدي صَدْريتها.«قلت لنفســـي: إن هذه الممرضة الجديدة مثيرة! ولكن لماذا تبقى باللباس المدني؟». لم تتكلّم، وكانت تنظر إليّ وهي تبتســـم، وأمســـكتْ يدي وداعبتْ خدّيّ، وكنت على وشك أن أسأل نفســـي إن كان أحدهم قد أرسل إليّ ممرضة خاصة جدا، ممرِضة ذات مهمة محدّدة. هي «خدمة

الذكور الذين يعانون»، ممرِّضة سيئة، عندئذٍ أعلنتْ لي الممرِّضــة ذاتُ اللباس المدني أنها زوجتي. (ثم التفــت إلى ليزا) فــي الواقع، هل أنتــم متأكدة من ذلك؟

ليزا : متأكِّدة.

جيل : أولستم قيد تأدية الوظيفة؟

ليزا : عليك أن تخاطبني بضمير المفرد.

جيل : أولستم.. أولستِ..

ليزا : (مقاطِعةً) أنا زوجتُك.

جيل : حسنا (بعد بعض الوقت) وهل أنتم.. أنتِ متأكِّدةٌ من أنك عدتِ بنا إلى بيتنا؟

ليزا : متأكِّدة.

جيل : (يمعن النظر مرة أخرى في الغرفة التي يوجد فيها) أعتقد، ومن غير رغبة في اســتنباط نتيجة متعجّلة، أننــي أفضِّــل زوجتي على شــقتي. (يضحكان معا. يظهر على جيل اضطراب حقيقي من جراء فكاهته. إنه يتألّم) ما الذي سنفعله؟

ليزا : هذا المســاء؟ تستقر في البيت. وتســتأنف الحياة كالسابق.

جيل : ماذا سنفعل إنْ لم تعد الذاكرة إليّ؟

ليزا : (مضطربةً) لسوف تعود.



جيل : لقد نَفِد تفاؤلي، وانتهى تفكيري.

ليزا : لسوف يعود.

جيل : منذ خمســـة عشر يوما، وهم يكرِّرون عليّ ذلك، وأنه تكفينـــي صدمةٌ.. وها قد رأيتكم، ولم أعرفكم. وقد أحضرتم لي ألبومات الصور، فكان لديّ انطباعٌ بأنني أتصفّح دليلَ هاتف. وقد عدنا إلى هنا، فظننتُ نفسي في فندق. (متألّماً) لا شيءَ يبدو لي مألوفا. وهنالك أصواتٌ، وألوانٌ، وأشكالٌ، وعطورٌ، ولكن لا معنى لأي شـــيء منها. وهذا كله غير مترابـــط. وهنالك عالَمٌ حافلٌ جدا، وغنيٌّ جدا، ويبدو متماسكا، ولكنني تائه فيه ولا أجد لي فيه دورا. كلُّ شيء صلبٌ باستثنائي. لقد اختفيت.

ليزا : (تجلس قربه وتمسك يديه بيديها لتهدئته) ستحدث الصدمة. وحـــالات الفقدان النهائـــي للذاكرة نادرة جدا.

جيل : بحســـب القليل الذي أعرفه عن نفســـي، فأنا تماما شـــخصٌ ذو ردة فعل (نـــادرة) منذ الشـــباب. أليس كذلك؟ (متوسِّلا) فماذا ستفعلون؟

ليزا : قل: ماذا ستفعلين؟

جيل : ماذا ستفعلين إن أنا لم أجد نفسي؟ هل تعيشين مع منزوع مخٍّ مزدَوَجٍ، مع قردٍ يشبهني؟

ليزا : (ضاحكةً من قلقِه) لِمَ لا؟

جيل : لا إنّ كنتِ تحبينني، يــا (ليزا)، لا إن كنتِ تحبينني! (ليــزا تكف عن الضحــك) إنّ كنت تحبينني، فأنا لا أحبّ صِنْوِي. أي ظاهري! إنه غلافٌ فارغ! وذكرى لا تذكُر شيئًا!

ليزا : اهدأ.

جيل : إذا أحببتِــي، فســوف تقبلينني مشــوّها، وعاجِزا، وعجوزا، ومريضا، ولكن بشــرط أن أبقى أنا نفسي. وإذا أحببتِني، فأنت ترغبين بي (أنا)، لا فقط بظِلّي. وإذا أحببتِــي.. فأنــتِ.. (نهضت ليــزا منزعجة، وراحتْ تذْرَع الغرفة).

جيل : هل تحبونني؟

ليزا : قل: هل تحبينني؟

جيل : هل تحبينني؟ (تظل ليز صامتــة، وهي تتأمله بألم. وجيل يفكّــر، تاركا مدة زمنية بيــن الجمل) هل أنا محبــوب؟ هل أنا قابل لأن أُحَبّ؟ فقط أن أُحَبّ؟ ها أنذا نكرة. حتى بالنسبة إلى نفسي. وأنا غير متأكّد حتــى من تقديري لنفســي، إنني أفتقــر إلى بعض اللوازم.. (يهز كتفيه. تتأمله باستغراب. كانت تود أن تتكلّــم، لكنها أحجمتْ عن ذلك. وبعد مدة) هل كنتِ تحبينه، هو؟

ليزا : مَنّ هو؟

جيل : هو! أنا عندما كنتُ أنا! زوجك!

ليزا : اهدؤوا .

جيل : آ ... أنتــم تخاطبوننــي بصيغة الجمع! أنتم لســتم زوجتي! يجب أن أنصرف من هنا .

ليزا : جيل، اهدأ . لقد تُهتُ بين أسئلتِك. فخاطبتك بصيغة الجمع ردّ فِعلٍ.

جيل : ردّ فعلٍ؟

ليزا : ردّ فعلٍ نحوي! أنتَ خاطبتَني بصيغة الجمع وتكلمتَ عنه بدلًا عنك. فلم أدرِ أين أنا في كل هذا .

جيل : ولا أنا .

ليزا : ما الذي كنتَ تطلبه إليّ؟

جيل : إذا مــا كنتِ تحبين زوجك. (تبتســم هــي. ويُصدم هو لأنهــا لم تجِبْه) إن لم تكونــوا تحِبّونه، فهذا هو الوقــت للتخلّصِ منه. اســتفيدوا مــن أنه ليس هو، يعني أنه أنــا، لطردِه. وفي النهايــة طردِنا . نظِّفوا البيــت! ألا تجرؤون على الاعتــراف لي بأن زواجنا لم يكن ســعيدا؟ أليس صحيحا؟ إذن، لنســتفِدْ من ذلك ولْنُصَفِّ الوضع. لسوف أذهب. قولوا لي: ارحَلْ وســوف أرحَلُ. سيكون ذلك علَيّ هيِّنا ، فأنا لا أدري مَــنْ أكون، ولا أدري من تكونــون. فالفرصةُ مثالية! فقولوا لي من فضلكم: ارحَلْ.

ليزا : (تقتــرب منه، وهي مندهشــةٌ لرؤيتِــه في مثل هذه الحالة) هل تناولتَ أدويتَك؟

جيل : (غاضبا) إنني أعانـــي بطريقة غير قابلة للدواء! ما هذا الهوس بالرغبة في جعلي أبتلع حبّة عندما أكابد شعورا ما؟

ليزا : (تنفجر من الضحك) جيل!

جيل : وفوق ذلك، أنتِ تسخرين مني.

ليزا : (متهلِّلَــةً) جيل، هذا رائع، إنـــك تتعافَى، لقد وجدتَ نفسك، إن قولك: «ما هذا الهوس بالرغبة في جعلي أبتلع حبّة عندما أكابد شـــعورا ما؟»، إنما هو إحدى عباراتـــك الثابتة! إنك أنتَ. إنـــك أنتَ حقا. إنك لم تكن تتحمّل قـــط الناس الذين يتهربون من غضبهم، وأحزانهم، وقلقِهم، ونقمتهم، بتناولهم المســـكِّنات. فلديـــك نظرية تقـــول: إن عصرَنا قـــد أصبح رِخوا للغايـــة إلى حدِّ أنه يحـــاول معالجة الوعي بالأدوية، ولكنه لم يتوصّل إلى شفائنا من كوننا بشرا.

جيل : (متفاجئا بشكل لطيف) حقا؟

ليزا : وكنـــتَ تضيـــف إلى ذلـــك أن الحكمة تقـــوم لا على الامتناع عن الشـــعور وإنما على الشـــعور بكل شيء. كما يجيء ذلك.

جيل : حقـــا؟ إذن فـــي البيـــت كمـــا فـــي الماورائيـــات (الميتافيزيقا)، يقوم شـــعاري دوما على.. عدم فعل شيء؟ (قبّلتْه على الجبين، وهي فرحةٌ لأنها استردّتْه بســـرعة.. يمسكها جيل من ذراعها، ولامست شفتاه شـــفتيها. وقال بصوت خافِتٍ) هـــل هذا.. طبيعيٌّ..



بيننا؟

ليزا : طبيعي جدا.

جيل : إنه لا يُدهِشني. (بقيا وجها لوجه منجذبين انجذابا جارفا) طبيعي جدا.. بمعنى قوي جدا.. أو في أغلب الأحيان..؟

ليزا : قوي جدا. وفي أغلب الأحيان.

جيل : هــذا لا يُدهِشــني. (راح يقبّلها بملء فمــه، ولكنها تخلّصت منه) لماذا؟

ليزا : هذا مبكِّرٌ جدا.

جيل : يمكن أن يكون ذلك هو الصدمة.

ليزا : وأن يكون صدمةً لي أيضا.

جيل : إننــي لا أفهم. (وجرّب حظّه ثانية سـعيا إلى قُبلةٍ. فأوقفتْه)

ليزا : لا. (فألحّ عليهــا) قلتُ لا. (وتحرّرت بقوة، ولكن بلا عنف. فأجال عينيه وهو مرتبك في الغرفة، ثم وثَبَ مَهِيْض الجناح، إلى حقيبته)

جيل : أنا آسِفٌ، إني راحلٌ. فالأمر لن يسير هكذا.

ليزا : جيل!

جيل : إني راحل!

ليزا : جيل.

جيل : أجل، أجل. أفضِّل العودة.



ليزا : إلى أين؟ (أوقف السؤالُ جيل) (قالت برِقّة) لا يمكنك الذهــاب إلى أي مكان. (مدّة) إنــك في بيتِك، هنا. (مدّة) في بيتك.

جيل : (قطّب وجهه بقلَق) هــل نحن مَعارِف؟ (أكّدتْ ذلك وهي تبتسم) أنا لاً أعرفُكُم.

ليزا : وأنتَ لا تعرِف نفسَك أيضا.

جيل : مَنْ يُثْبِتُ لي أنكم لم تذهبوا إلى المشفَى كما يذهب المرء إلى ملجأ للحيوانات الســائبة؟ فمررتُم بطابق فاقــدي الذاكــرة طالبةً مَنْ يمكــن أن تتبنوه. فقلتُم لأنفسِكم حين رأيتموني: «هذا لطيفٌ، إنه ليس شابا تماماً، ولكنّ له عينين جميلتين، ويبدو نظيفا، لسوف آخذه إلى البيت وأجعله يعتقد أنني امرأته». أوَلستُم أرملةً؟

ليزا : أرملة؟

جيل : لقد حدّثوني عن شــبكة أراملَ تديــر تجارة فاقدي الذاكرة.

ليزا : جيل، إنني امرأتُك. (وضع حقيبتَه)

جيل : اِروِي لي. ساعديني على أن أجد نفسي.

ليزا : (تشــير إلى اللوحــات المعلّقة على الجــدار) ماذا تعتقد في هذه اللوحات؟

جيل : إنها جيِّدة. إنها الشــيء الوحيد الذي أقدِّره في هذه الشقّة.



ليزا : حقا؟

جيل : إنها تبدو للفنان نفسه.

ليزا : إنها لك؟

جيل : (بردة فعل) أحسنتَ يا أنا. (متفاجئا) لي؟

ليزا : نعم.

جيل : إضافةً إلى الكتابة، أنا أعرف.. التصوير peindre؟

ليزا : يجب أن تصدِّق ذلك.

جيل : (يتفحّص اللوحات، مرتابا في البداية، ثم مسرورا) فعلا، أكتشِف أنني شخص رائع، بعيدا عن التقصير البسيط في البيت: زوجٌ جيِّد، عاشق طيب، مصوِّرٌ peintre، كاتبٌ، مبدعُ نظريات. (وبارتباك) وكنتُ أودُّ أن أعرِف نفسي.

ليزا : (بخُبْثٍ) وستُعجَبُ بنفسِك كثيرا.

جيل : (لم يلحظ التهكّم) وهل كنتُ أكسِب عيشي أيضا من التصوير؟

ليزا : لا. فقط من رواياتِك البوليسية. وكان التصوير فقط لتزجية الوقت.

جيل : آ.. (يتأمّلها، وهو متضايق) وأيّ نوع من الأزواج كنتُهُ؟

ليزا : كُنْ أكثرَ تحديدا.

جيل : هل كنتُ زوجا غيورا؟

ليزا : مطلَقا.

جيل : (مندَهِشا) آ.. حسنا!

ليزا : لقد كنتَ تقول لي إنك تثِق بي. وكنتُ أحِبّ ذلك كثيرا.

جيل : وهل..كنتِ تستفيدين من غياب غيرتي؟

ليزا : لأجل ماذا؟

جيل : لأجل إعطائي أسبابا لأن أكون غيورا.

ليزا : (مبتسِمةً) لا.

جيل : (تنفّس بارتياح) وأنا، هل كنتُ.. مخلِصا؟

ليزا : (متلَهِّيةً، تأخذ وقتا في تفرُّس وجهه، مستمتعة بالقلق الذي بدا على وجهه، قبل أن تنتهي إلى القول) نعم.

جيل : أُفٍّ!

ليزا : على كل حال، في حدود ما أعلَم.

جيل : لا، لا سبب لذلك.

ليزا : (بمكر) إن كنتَ قد خُنتَني، فهذا يعني على وجه الخصوص أنك كنتَ تملك موهبة خِداعٍ خارقة.

جيل : بالتأكيد، لا.

ليزا : أو بالأحرى موهبة الوجود في كل مكان. فكيف تخونني، في الواقع، ولم تكن تقريبا تخرج من هنا؟

فأنت مشــغول دوما بالكتابة، والقراءة أو التصوير. فكيف تفعلها؟

جيل : أجل، كيف؟

ليزا : (تقترب منــه وتحتضنه) إن إخلاصَك أمر مهمٌّ لي. فأنا لا أملك ثقةً كافية في نفســي لأكافح يوما بعد يوم ضد الغريمات.. أو شكوكي.

جيل : ومع ذلك، كنتِ تَبدين لي متهيِّئة تماما للكفاح. إن قلّةً من النساء في سِنِّكِ..

ليزا : بالضبط، العالَم غير مأهول إلا بنساء من سِنّي. في ســن العشرين، يمكن أن تهمل المرأةُ السنوات، ومن مطلع الأربعين، يســقط الغرور، ويظهر عمر المرأة لها في اللحظة التي تكتشف فيها أن هنالك مَنْ هي أفتى منها.

جيل : أنا.. أنظر إلى النساء الأفتى؟

ليزا : نعم.

جيل : (يتنفّــس بارتياح، مع أنه لم يكن يشــعر في أعماقه بعــدُ بالطمأنينة) هذا مُريعٌ. أنا أمشــي على حافة هاوية. فــي كل لحظة، يمكن أن أعلَــم جزئيةً قذرةً تحوِّلني وغدا. إنني أمشي فوق سِلْك مشدود، وأبقى عليه في الحاضر، وليس لديّ خوفٌ من المســتقبل، ولكني أتخوّف من الماضي. وأخشــى أن يكون ثقيلا جدا، وأن يفقدنــي توازني، ويجرّنــي.. إنني أتقدّم

للقاء نفسي من غير أن أعلَم إن كان المآلُ طيّبا. فما عيوبي؟

ليزا : (مفكِّرةً) أنتَ.. تملك منها قليلا جدا.

جيل : مثلا؟

ليزا : لا أجد شيئا.. قلة الصبر! نعم، قلة الصبر.

جيل : وهل هذا الأمر سيِّئ؟!

ليزا : إنــه أمــر ظريف. كان لديــك ميلٌ إلــى التعرِّي في المصعَد حينمــا عدنا إلى هنا. ومــرةً، عرّيتَني أنا أيضا. أنتَ.. (احمرّ وجهها حياءً، وهي مسرورة من التفكير في تلك اللحظة من حياتهما الغرامية)

جيل : حقا؟

ليزا : نعم. وأغلقنا الباب وقتا محدودا بالضبط.

جيل : وقتا محدودا؟

ليزا : لا. أعتقــد أنــه كان آنــذاك وقتــا متأخِّــرا جدا. (يضحكان)

جيل : هل يمكنني إذن أن أنتظر حتى تعود إليّ الذاكرة بلا خوف؟ (صمتت ليــزا، متضايقة. لاحظها جيل وألحّ بالقول) لأنني، أحيانا، أتســاءل إن كان ذهني يتوقّف بسرعة. وإن كان يستفيد من عدم تذكُّر شيء.

ليزا : أي استفادة؟

جيل : الاستفادة من عدم معرفة شيء. فذهني يحمي نفسَه



بالجهل. ويتهرّب من حقيقة ما.

ليزا : (منزعِجةً) حقا؟

جيل : ربما لم تكن الصدمة التي تلقّيتُها طبيعية فقط.. فهنالك أنواع كثيرة من الصدمات.. (نظر كلٌّ منهما إلى الآخر مطوّلا. ويبدو أن القلَق كان لحظة مشتركة بينهما)

ليزا : (بنغمة غير مطمئنّة) أعتقد أنك تقلَق للاشيء.

جيل : حقا؟

ليزا : حقا. فأنت لن تقوم بأي كشف.. فأنت مَنْ يجعلُ نفسَه متضايقا.

جيل : أتحلفين لي على ذلك؟

ليزا : أحلِف. (يستريح)

جيل : حدثيني عن نفسي. فقد أصبح ذلك موضوعي المفضّل.

ليزا : (متأكِدةً) لقد كان دائما كذلك.

جيل : أوه!

ليزا : عليّ أن أقدّم إليك هذه المزية: لم تفتقر إلى حب ذاتكَ قطّ. ولديك وفاء لكل تجربة. وراجِعْ مكتبتَك: فقد كنتَ تُهدِي نفسَك كلّ رواياتِك. (وأخذتْ منها مجلّدا مصادفةً وقرأتْ) «لِذَاتي، هذا الكتاب كتابي، مع كل حبي، بإخلاص: جيل».

جيل : (منزعِجا) كان أمرا بغيضا.

ليزا : إنه من الفكاهة.

جيل : إنه من الحب.

ليزا : إن الفكاهة تسمح بقول الحقيقة.

جيل : أرجو أن أكون قد أهديتُكِ إياها أيضا.

ليزا : (ضاحكــةً) نعم. (تتوجّــه إلى رَفٍّ آخر وتســتخرج منــه مؤلّفا وتقرأ) «إلى (ليــزا)، زوجتي، وضميري، ضميــري الحــيّ، وحبي، الــذي أهيم بــه، ولكن لا أســتحقُّه: جيل». (وباكتشــاف هذه الأسطر ثانية، استولى الانفعال على ليزا، وأخذها إلى ماضٍ حرّك عواطفَها، فتبلّلتْ عيناها بالدموع)

جيل : (راقبهــا مــن غيــر أن يتدخّــل، محــاولا أن يفهم. وتركت نفســها تستلقي على كرسي، وكأنما أرهقتْها الذكريات) ليزا..

ليزا : اعذرني. إنها عَصْفَةٌ من الماضي.

جيل : إنني هنا. ولم أمُتْ.

ليزا : أنــت لا. ولكن الماضي مات، هــو. (وبذلت جهدَها للابتســام من خلال دموعها) لقد أحببتُك كثيرا، يا جيل، كثيرا.

جيل : تقولين لي ذلك كمن يقول:»لقد عانيتُ كثيرا، يا جيل، «لقد عانيتُ كثيرا».

ليزا : ربما. فأنا لا أعرف كيف أحِبّ من غير معاناة.

جيل : (بِرِقّةٍ) هل سبّبتُ لك المعاناة؟

ليزا : (تكذب بشكل سيّئ) لا. (لا يُلِحّ عليها. وتحاول ليزا أن تستعيد مزاجَها الرائق) ماذا أقول لك عنك أيضا؟ أنت تعشق التجوُّل في المتاجر، وهذا نادرا ما يكون عند رَجُلٍ، حتى إنك لتتحمّل قضاء ساعةٍ لدى بائع أحذيةٍ نسائية، وهو ما تستحقّ عليه شهادةً. ولك رأي دقيق جدا في الثياب التي أجرّبها، رأيٌ لمولعٍ بالجَمال، لا رأيَ رجلٍ ذكوري الطباع يكسو زوجتَه بأوراقٍ نقدية. وكنا نتبادل المواعيد في صالونات تناول الشاي.

جيل : أنا أشرب الشاي؟

ليزا : بشغفٍ. تبدو مُحبَطا..

جيل : كنتُ أعتقد أنني أكثرُ رجولةً.. أما الثياب، والمتاجر، والشاي.. فتظهرني صاحبةً طيِّبَة لكِ. (تنفجر ليزا من الضحك)

ليزا : إن جاذبيتك تأتي من هنا. إنك تقدِّم مزيجا رائعا من ذكر وأنثَى.

جيل : (مستاءً) آ..

ليزا : والدليلُ أنك تكتب رواياتٍ بوليسية.

جيل : الصحيح أن هذا عمل رجولي، هذا على الأقل.

ليزا : مُطلَقا. فلديك نظرية بشأن ذلك. هي أنه ما دامت أكثريةُ النساء هن اللواتي يقرأنَ ويكتبنَ رواياتٍ



بوليســيةً، فقد زعمتَ أنها نوع نسائي، حيث تتسلّى النســاءُ، المتعَباتُ مــن إعطاء الحيــاة منذ قرون، افتراضيــا، بإعطاء المــوت: الرواية البوليســية أو انتقام الأمّهات..

جيل : (مغتاظا) تبا لي، ولنظرياتي.. (ينهض ليستولي على الكتــاب المهدَى إلى ليزا) شــيءٌ ما يُفلِتُ مني فيما رويتِه لي. فمن جهة، أبدو ديكا هائجا، شديدَ الرغبة في الجنس، نافدَ الصبر ومتهوِّرا، وقد انحدر بِنْطالُه حتى الجوربين منذ الطابق الثالث. ومن جهة أخرى، أنا مخلــصٌ، واثِقٌ، وغيــرُ غيورٍ، ومســتعِدٌ لقضاء ســاعات في المتاجر وصالونات الشاي، وباختصار أنا الصاحــبُ الطيِّب مِثْلِيُّ الجنسِ لكل امرأةٍ تحترِم نفسها. وهذه الأمور لا تنسَجِم معا.

ليزا : وهذا واقعٌ، مع ذلك.

جيل : (يتنــاول الكتــاب، ويقرأ) «إلــى (ليــزا)، زوجتي، وضميــري، ضميري الحيّ، وحبّي، الــذي أهيم به، ولكن لا أســتحقّه: جيل»، إن الرجل الذي كتب هذه العبارة لديه شــيءٌ مــا يَطلب المغفــرة عنه، أليس كذلك؟

ليزا : لا.

جيل : لا؟ وعبارة «ضميري، وضميري الحيّ»؟

ليزا : لقد أجبرتُك على العمل، وعلى أن تكون أكثر تشدُّدا مع نفسِك.



جيل : لا؟ وعبارة «ولكن لا أستحقّه»؟

ليزا : أنتَ دائما تَشْعُر بأنك أقلّ مني.

جيل : أنا؟

ليزا : هذه بلا شكّ عقدة اجتماعية أكثر منها عقدة ذهنية. فوالداك كانا صانعَيْ جبنةٍ. وكان والداي سفيرين. (أُنّبَ جيل مؤقتا. لم يكن لديه ما يردّ به، ولكنه استمر في التشكّك) (ليز مبتسِمةً) لقد كنتَ تعيد تقديم المزحة نفسها بهذا الموضوع: كنتَ تقول عندما يولَد المرءُ وسط الأجبان، فإن رائحتها تُشَمّ منه دائما.

جيل : (تظهر عليه تقطيبة كالحة) توقّفي عن الاستشهاد بي بلا انقطاع، وكأنكِ أرملة.

ليزا : هذا قليلٌ مما أنا عليه. (انتفض جيل، وقد صدمه الوضوح البارد. وشعرتْ هي بالحاجة إلى تلطيف أثرِها فأضافت بصوت أكثر حرارة تقول) مؤقّتا (أصبحتْ رشيقةً ودارت حول نفسها) أنا أرملة طموحة. أرملة تتوقُ إلى مستقبَلٍ عظيم: مستقبَلٍ لم أكنه. (تعانقه) ولسوف تتذكّر!

جيل : (متأثّرا) سامحيني. (تحضّر شيئا للشرب) إنه لأمرٌ مؤلِمٌ جدا أن يُضْطَرّ المرء أن يُصدِّق الآخرين لكي يعلَم من يكون.

ليزا : كلّنا كذلك. (تعود ومعها كأسا الشراب)

جيل : هل أوقفتُ شرب الشاي؟

ليزا : نعم.

جيل : حسنا!

ليزا : لنشرب فرحة عودة الذاكرة.

جيل : أتصــوّر أن الأمــر يبدو غريبا أن تقــف المرأةُ أمام امرئ مجهولٍ ويكون هو زوجها؟

ليزا : نعم، إنه غريب. ومنعِشٌ أيضا. وبالنسبة إليك؟

جيل : أنا، كان لــديّ خوف على وجه الخصوص. (تضحك ليزا) كنتُ أطيع امرأةً جميلة لا أعرفها، كانت تبتسِم لي، واصطحبتني إلى بيتِها، وأفهمتْني أن كلّ شــيء ممكــنٌ بيننا، نظرا لأنني، في الأصل، زوجها.. وهذا الأمر مثل لحظة انتظارِ قبلَ فَضّ البِكارة. (تضحك وتصبّ جرعةً من الشــراب. يلاحظ هو أنها تشرب بســرعة) في الحقيقة، ما كان جميلا في الأمر أنني لــم أســتردّ الذاكرة قبل أن.. وهكذا، قــدّم لنا ذلك ليلةَ زواج ثانية. (تضحــك ليزا أيضا) فأين حصلتْ الأولى؟

ليزا : في إيطاليا.

جيل : يا له من ابتذال!

ليزا : نعم، ولكن يا لها من ذكرى.

جيل : ولكن ليست لكل الناس. (وأمام عدم لياقة حالتهما، انفجرا ضاحكين) أين أنمتِني تلك الليلة؟



ليزا : (لطيفةً) في غرفة أصدقاء.

جيل : (خائبـــا) هنالك غرفة أصدقاء، في شُـــقّة صغيرة جدا؟

ليزا : (منكّسَةً نظرَها) لا.

جيل : (مبتهجا) آ..

ليزا : (دافِعَةً إياه بلطف) ولكن كانت هنالك كنبة. في حالة إصلاح.

جيل : إصلاح؟ إنها تماما حالتي، لسوء الحظ.

ليزا : لا تتصنّع عَيْنَيّ كلبٍ شـــقيّ يستجدي التعزية، فأنتَ تعلَم تمامَ العلم أن هذا الأمر يُفْلِح معي دوما.

جيل : (مغتبطـــا بالمعلومة) حقا، يُفْلِح؟ (يتأكّد من تأثيره الشـــهواني فيها. فتتركه يفعـــل. وتلاصقا منفعِلَين. ولكنها انفلتتْ منه فجأة)

ليزا : لا، ســـيكون هذا الأمر بســـيطا جـــدا. (أفلتتْ منها هذه الجملـــة، كتراجعها. ودارت بانتظام وهي واقفة وعصبية. لم يُدرِك جيل، الذي بقي وحيدا على الكنبة، هذا التحوُّل المباغِت) سامحني. أنا.. سأشرح لك.. أنا.. سأُجهّز كأسا. (وأخذت كأس جيل الذي لايزال بعد مليئا تقريبا) أوه، أنتَ لم تشـــرب شـــيئا تقريبا. (صبّت قليلا من الشراب)

جيل : تعلمون أن هذه هي الكأس الثالثة.

ليزا : (كأنما جُلِدَتْ ليزا بالسّـــوْط مـــن هذه الملاحظة،



فردّت بطريقة فظّةٍ) وبعدها معك؟

جيل : (بوجهٍ حائرٍ) ليزا، هل.. أدّمنتُم؟

ليزا : لا، لا، أنتَ مَنْ أدمن.

جيل : أنا؟ أدمنتُ؟

ليزا : نعم. أحيانا في المساء. ولديك استعداد.

جيل : بإفراط؟

ليزا : نعم. بإفراط.

جيل : (يفكِّر) إذن، هذا هو الشيء الرهيب الذي كان عليّ أن أكتشفَه. إنه المشروب.

ليزا : (مرهَقَةً) ماذا، المشروب؟

جيل : أنا أعيشُ على الشراب، وأتلاشى في الـ(بوربون)[1] le bourbon، وأهذي، وأخرِّف، وربما كنتُ أضربُكِ؟

ليزا : هيّا، إنك تحمِّلُ أهميةً مفرطة لما قُلْتُه للتوّ. وببساطة، لقد كنتَ تتناول كأسا أو كأسين في المساء.

جيل : لكن لا!

ليزا : بل نعم! (متوتِّرةً، ترفض أن يستمر الحديث عن المشروب)

جيل : ليزا، أعتقد أنه كانت لدينا مشاكل وأنك تحاولين التقليل من شأنها.

(١) اسم علامة لنوع من الشراب الأمريكي.



ليزا : لم تكن لدينا مشاكل!

جيل : لا تكوني صبيانية.

ليزا : لم تكن لدينا مشاكل أكثر من الآخرين! (تضبط نفسَها) بالتأكيد كانت لدينا مشاكل، وهي المشاكل المعتادة في الزواج بعد سنين.

جيل : مثلا؟

ليزا : مثل الوَهْن. ولكن الوَهْن أمر واقع أكثر مما هو مشكلة. إنه أمر عادي. كالتجاعيد.

جيل : وَهْنُ ماذا؟

ليزا : وَهْنُ الشهوة.

جيل : ألهذا دفَعْتني؟ (أدركتْ ليزا أن أجوبتَها كانت تتناقض. فتنفّسَتْ بملء رئتيها لتوفّر لنفسها وقتا، وتبحث عن كلمات، ولكنها عدَلَتْ عنها، غاضبةً) إنني لا أراكِ متماسكة تماما.

ليزا : (بحيوية) إنك دوما تلومني على الافتقار إلى التماسُك.

جيل : حقا؟

ليزا : نعم.

جيل : حقا؟

ليزا : نعم. دوما.

جيل : أفترِض أن عليّ تصديقَكِ.



ليزا : نعم. (نظر كلٌّ منهما إلى الآخر بازدراء. وبما أنها كانت تبدو جاهزة للشروع في الغضب، فقد استكان)

جيل : أفترض أنني أصدِّقُك.

ليزا : حســنا. (من الواضح أنّ كليهما كان سيِّئَ النية جدا) (صمتٌ)

جيل : (بحياء) يمرٌّ ملاك[1].

ليزا : (تردّ بالمثل) وهو يرصّ رِدْفَيهِ.

جيل : عفوا.

ليزا : (مبتهجةً) إنني أستشهد بك. بما أنك تكره العبارات المبتذلــة، فقد كنــتَ تُكمِلها بطريــق تجعلها أيضا عبارات غيــرَ معقولة أكثر. فإذا صاح أحدهم: «يمرٌّ مــلاكٌ»، فإنك تضيف غالبا: «وهــو يحمل دلوا»، أو حتى: «وهو يرصّ ردفيه». (ثم تضحك. أما هو فلا. فمزحاته القديمة كانت تخيِّب أملَه)

جيل : هذا أمرٌ مذهل.

ليزا : نعم. (خيبة أمل جيل جعلت ليزا تنفجر ضاحكةً)

جيل : لقد كنتما أنتما الاثنين تتسليان جيدا. وسيكون ذلك أقلّ تسلية للشــخص الثالث. (مدّة) واليوم، هو أنا. (أدركــتْ أنها قد ضايقتْه، فعــادتْ إلى جِدِّيتِها) أين وقعت الحادثة لي؟

(١) عبارة «يمرّ ملاك»، تقال عادة لتبديد صمت ثقيل، كان يخيّم على الأجواء (المترجم).



ليزا : (تجيب بســرعة) هناك. (أخذتُه من ذراعه وذهبتُ به إلى أسفل السُّلّم الخشبيّ الذي يصعَد إلى نصف – طابق) وأنت تنزِل على السُّلّم، التفتّ فجأة، وقمتَ بحركة خاطئة، وفقدتَ التوازن فاصطدم قفا رأسِك بهــذه العارِضة. (تفحّص جيل مــكان الحادثة. فلم يوقظ ذلك فيه شيئا. وتنفّس الصُّعَداء)

جيل : هل شعرتِ بالخوف؟

ليزا : لقــد كنتَ هامِدا (ترتعش يداها) كنــتُ أكلّمُكَ حين التفتّ. كنتُ أذكر لك شــيئا ما فاجأكَ، وأَضحككَ، أو.. لا أدري. ولو بقيتُ ساكتة، لما وقعتَ. فأنا أشعر أني مذنبة. إنها غلطتي.

جيل : (يحدِّق فيها) هذا مُريع..

ليزا : ما هو؟

جيل : ألّا أتذكّــر. (زعزعهــا هــذا التذكّر، فشــرعتْ في النحيــب. فاحتضنهــا لتهدئتِها. ولكــن بدلا من أن يشاركها الانفعال، واصل التفكير) هل أنا أهوج؟

ليزا : لا.

جيل : هل كنتُ قد سقطتُ من قبلُ؟

ليزا : مطلقا.

جيل : وأنتِ؟

ليزا : أنا نعم. في بعــض الأحيان. أنت ترى! كان يجب أن

أكون أنا. آهِ، لو كنتُ أستطيع أن أكون مكانَك..

جيل : هل كنتِ تشعرين بأنّكِ أفضل؟

ليزا : نعم. (يواسيها وهو يهدهِدها في حضنه ويداعب شعرَها)

جيل : هيّا.. ليس الأمرُ سوى حادثة.. ولا يمكنك أن تعُدّي نفسَك مذنبةً لحادثةٍ.. (ولمّا بدأت تهدأ، تركها ليجلس على مقعد مكتبِه ويقوم بدورة حول نفسه) في الحقيقة، لقد أصبحتُ بطلَ رواياتي، المفتِّش (جيمس ديردي) James Dirdy..

ليزا : (تصحِّح له) جيمس ديرتي James Dirty.

جيل : ديرتي: لاكتشاف الحقيقة، فأنا أحقِّق في مكان الجريمة.

ليزا : جريمة، أيّ جريمة؟

جيل : إنها طريقته في الكلام. ولكن مَنْ يدري، حقيقةً، إن لم تكن قد وقعت جريمة هنا؟

ليزا : كُفَّ عن هذه اللعبة، من فضلِكَ.

جيل : حين دخلتُ إلى هنا لم أتذكّر شيئًا، ولكني أحسستُ أن أشياءَ خطيرةً كانتْ قد حدثتْ: فهل هذا جنونٌ؟ أم حَدْسٌ؟ أم بداية تذكُّرٍ؟

ليزا : إنه تشوّهٌ مهنيٌّ. فأنتَ تكتب روايات سوداء «شِرِّيرَةً». وتحبّ إثارة الخوف، والاشتباه، والشّك، وتفترض أن الأسوأ قادم.



جيل : قادم؟ كان لدي انطباعٌ أنه أصبح وراءنا.

ليزا : إذن أنــتَ تغيّــرتَ: فقد كنتَ دوما تقول إن الأســوأ ينتظرنا.

جيل : هل أنا متشائمٌ؟

ليزا : أنتَ متشــائمٌ فكــرا. ومتفائلٌ واقعــا. تعيش كواحدٍ يؤمن بالحياة. وتكتبُ كواحدٍ لا يؤمن بها.

جيل : يبقى التشاؤم ميزة الإنسان الذي يفكِّر.

ليزا : إن المرء غيرُ مضطرٍّ للتفكير.

جيل : وليــس مضطرا أيضا إلى العمــل. (ينظر كلٌّ منهما إلى الآخر ثانية بازدراء، كعدوّين. فقد كان كلٌّ منهما يرغــب في أن يقول أكثر من ذلــك للآخر إلا أنه لا يجــرؤ) إن فقــدان الذاكــرة أمرٌ غريب. إنه شــبيهٌ بجواب عن سؤالٍ نجهلُه.

ليزا : أيّ سؤال؟

جيل : إنــي بالضبط أبحث عنه. (لا يتحــرّكان، لقد توقف الزمن)

ليزا : كيف حالُكَ؟

جيل : عفوا؟

ليزا : كيف تشعر؟

جيل : سيِّئٌ جدا. لماذا؟

ليزا : (متوتّرةً) لأنني أجدك فكريا في حالة حسنة جدا. ويؤلمني أن أتصور أنك لم تصل بعدُ إلى الذاكرة وأنتَ تناقش هكذا.

جيل : إن الذكاء والذاكرة لا يجتمعان في المناطق نفسِها من المخ.

ليزا : أنتَ تقول ذلك.

جيل : (بجفاء) لستُ أنا الذي يقول ذلك، بل العِلْم.

ليزا : ولو قال العلم ذلك.

جيل : أنتِ لا تصدّقينه؟

ليزا : (بجفاء أيضا) المسألةُ ليست في تصديق العلم أو عدم تصديقه، فهو يقدّم معلوماتٍ في غِنًى عن استحساننا، أليس كذلك؟

جيل : تماما. (يسبر كلٌّ منهما نظر الآخر) وعلى كل حال، أنا أتّبِع آثاري. ومن الغريب أنني لم أترك أيضا سوى قليلٍ من الآثار.

ليزا : (متهكّمة) نعم، هذا ليس من نمطِكَ.

جيل : لا أجد هذا الأمرَ مضحكا.

ليزا : استَرِحْ. لقد وضعتَ كثيرا جدا من العدوانية وأنتَ تنبُش ذهنَك، ولا أظن ذلك يساعدك.

جيل : (منفعلا) إنني متخوّفٌ مما سأعْلمُه. ومتخوّفٌ مما كنتُ عليه.

ليزا : هــذا غير معقــول. أنت كنــتَ.. وكائــنٌ.. نموذجا حسنا.

جيل : ولكن لا، أنا أشعر أنني لستُ كذلك.

ليزا : ولو قلتُه أنا لكَ.

جيل : لكن لا. ومن يُثبِت ذلك؟

ليزا : أنا.

جيل : لكــن لا. ربما كنتُ رجلَ عصابةٍ، رجلَ عصابةٍ قذِرا، وغير شــريف حتــى في مهنتِه غير الشــريفة، تمتّ معاقبتــه فــي الطريق، وتحــاول زوجتُــه أن تجعله يعتقــد أنه لــم يُصَبْ إلا في حادثــة لكي تراه يأخذ لنفسِــه طريقا آخر. فأنتِ تســتغلين فقدان الذاكرة لتخليصي.

ليزا : جيل!

جيل : وربما كنتُ قاتلا لم يُشْــتَبه فيه بعــدُ وأنتِ تحمينه بعــدم الكلام إليه عن شــيء. وربما كنــتُ مغتصِبَ فتياتٍ شاباتٍ ارتكب اعتداءاتٍ متكرِّرةً وأنتِ..

ليزا : توقّــفْ! لماذا تتصوّر نفسَــك دوما بصــورة فظيعة جدا؟

جيل : لأن لديّ شعورا قويا جدا أن هنالك شرا ورائي، شرا عظيما، شرا متأصِّلا.

ليزا : هذا خطأ. أتوسّل إليكَ أن تصدِّقني.

جيل : هيّــا! إن كان ذلــك صحيحا، فلن تتصرّفي بشــكل آخر: لســوف تطلبين إلــيّ أن أصدقَك. وســيكون الحق معكِ. لا لومَ عليكِ. فإذا ما كنتُ وَغْدا، فيجب عليك أن تستفيدي من تخليطي العقلي كي تُغيّريني، وتُقنعينــي بأنني كنتُ مختلفــا، وتُنعِمي عليّ بماضٍ أفضل، وتبتكري لي شخصيةً أقلّ انحرافا.

ليزا : (ساخرةً) معك حقٌّ: إنني أبتكر لك، وأجدِّد المعلومات عنك! فأصنع من العجوز شابا. وأنحتُ رجلا أفضلَ ممّــنْ عرفتُه، وأمحو عيوبَك بإخفائها، وأُعيرُكَ تلك المزايــا التي كانت تنقُصكَ، وأعيد تشــكيلَك زوجا كاملا يناســبُني. وفي هذا الوقت، ســأرتّب حياتي الزوجية، سأحتفظ بالواجهة نفسها وأجدّد الداخل. وأتسلّى بضراوةٍ! وســأحقّق حُلُمَ كلِّ امرأة: اخضاعَ زوجِها بعد خمسة عشر عاما من الحياة المشتركة. انظر جيدا: إن التي أمامك ليســت مشرفةَ مريض، وإنما مروِّضة.

جيل : (توقّف بعد هذا الخطاب. وهدأ) سامحيني.

ليزا : لا! أنا لا أُسامِح، وإنما أَجْلِد!

جيل : ليزا..

ليزا : اجلــسْ! قِفْ! بعــد أن تتناول الطعام، ســتنام على الكَنَبَة.

جيل : لا، يا ليزا، إلا هذا.



ليزا : إلا ماذا؟

جيل : (متوســـلا بعيون كعيونِ كلبٍ مضروب) إلا الكنبَة. يا حبيبتي، إلا الكنبَة.

ليزا : (تأمّلتّــه، وفجــأة انفجرتْ بالضحــك. وكذلك هو. وأصبحا متواطئين. وتقدّمتْ لتمرِّر يدها في شعره، بحنــانٍ تقريبا) أنــا لا أكذب عليك، يــا جيل. إنك تماما مثلما وصفتُكَ. رجلٌ. رجلٌ يناسبُني. رجلٌ كما تصادفه امرأةٌ أحيانا. (تماسّت شفاههما)

جيل : إننا نتكلّم كثيرا.

ليزا : هذا ما تقوله دائما عندما..

جيل : نعم؟

ليزا : عندما..

جيل : نعم؟

ليزا : نتكلّم كثيرا. (قبّــل كلٌّ منهما الآخر هذه المرة بملء الفم. ثم ارتميا على الكنبَة، كأنهما ثملان)

جيل : إنني أرغب في ليلة زواجٍ جديدة.

ليزا : لقد ارتفع المستوى عاليا جدا.

جيل : ولسوف نحسِن صنعا.

ليزا : إلى أين سنذهب؟

جيل : ولماذا نذهب؟



ليزا : (ذائبةً تحته) وأين نقضي ليلتنا إذن؟

جيل : هنا.

ليزا : (مبتهِجةً) أيّ لهفة هذه؟

جيل : هل أنتِ موافقة؟

ليزا : (بحماسة) نعم.

جيل : لا حاجة للذهاب إلى (بورتوفينو) Portofino[1].

(يقبِّلها. وبعد بضع ثوانٍ، قطعت القبلة ودفعته قليلا)

ليزا : ماذا قلتَ؟

جيل : لا حاجة للذهاب إلى (بورتوفينو).

ليزا : لماذا (بورتوفينو)؟

جيل : هنالك قضّينا ليلة زواجنا، أليس كذلك؟

ليزا : أتتذكّرُها؟

جيل : لا. أنتِ التي ذكرتِها لي قبلَ قليل.

ليزا : بالتأكيد لا. أنا ذكرتُ (إيطاليا).

جيل : (بهدوء) لقد ذكرتِ (بورتوفينو).

ليزا : لقد ذكرتُ (إيطاليا).

جيل : هذا مستحيل. وإلا كيف سأعرف ذلك؟

---

(١) منتجع سياحي جميل على الساحل الإيطالي شرقي بنحو ٣٥ كم.

ليزا : جيل، لقد استرجعتَ الذاكرة!

جيل : لا! لم أسترجع شيئا.

ليزا : وأخيرا، تذكّرتَ..

جيل : إنني صريحٌ. أنتِ مَنْ ذكَر (بورتوفينو) قبلَ قليل.

ليزا : لقد ذكرتُ (إيطاليا).

جيل : أنتِ لم تلاحظي ما قُلتِ، لكنكِ تلفّظتِ باسم (بورتوفينو).

ليزا : إنني لم أذكر (بورتوفينو)، لأنني، قبلَ قليلٍ، بالضبط، كنتُ غاضبةً من نفسي لعدم تذكُّري اسمَ هذا المنتجَع. (نهضتْ، ووقفت في وجهه وتفحّصتْه. وكفّ هو عن الاعتراض. وأدركت ببطء ما جرى للتو) جيل، أنتَ لم تفقدِ الذاكرة.

جيل : بلى فقدتُها.

ليزا : جيل، أنتَ تكذِب!

جيل : وأنتِ أيضا، يا ليزا! (يتفحّص كلٌّ منهما الآخر. ويدور أحدهما حول الآخر مثل حيوانين برّيّيْنِ يَهُمّان بالاقتتال)

ليزا : أنا أكذِب؟

جيل : نعم! فهذه اللوحاتُ لوحاتُك، فأنتِ من يرسُم! وهذا الـ (جيل) الذي كان يصحبُك إلى المتاجر، أنتِ التي ابتكرتِه! وهذا الـ (جيل) الذي لا يغادر البيت ولم

يخُنْكِ قطّ، هو الذي تفضّلين مشــاطرتَه الحياةَ، يا ليزا!

ليزا : (بألم) إنّكَ تتذكّر..

جيل : لا. إنني أتذكّر فقط أنني لستُ كذلك!

ليزا : (نائحةً) أوه، يا إلهي، لا، لن تتمّ إعادة ذلك ثانية.

جيل : ما الذي ستتمّ إعادتُه؟

ليزا : (تمالكتْ نفسَــها، من غير أن تجيب. تقدّمتْ نحوه، والتقطت وِســادة وضربته بها على وجهه) (بقسوة) أنتَ لم تفقِد الذاكرة قطّ. إنك تتذكّر.

جيل : لا. إطلاقا.

ليزا : أنا لا أصدِّقُكَ. إنكَ تتذكّر.

جيل : جزئيا.

ليزا : لا أصدِّقُكَ.

جيل : لقد عــادت الذاكــرة، لكــنْ لاتزال بعض الأشــياء ناقصة.

ليزا : (تستمر في ضربه) أنتَ تتذكّر.

جيل : إلا اليومَ الأخير..

ليزا : (تبقي ذراعَها في الهواء) اليوم الأخير؟

جيل : يومَ الحادثة. لا شيء عاد إليّ.

ليزا : (تهوي عليه بضربات متوالية) أنتَ تكذِب! وتعلَم كلّ



شيء وتسخَر مني!

جيل : إلا اليوم الأخير!

ليزا : إن فقدان ذاكرتِك المزيّف، هو العذاب الذي وجدتَه لمعاقبتي. لقد تركتَني أغلي على نارٍ هادئة. لقد أردتَ أن تُخْزِيَني. وتستمتعَ بإجاباتي البلْهاء. وأنت..

جيل : (بإخــلاص) أعاقبُــكِ على ماذا، يا ليــزا؟ (كفّتْ عن تعنيفه، وندّتْ عنهــا ضحكة صغيرة مصطنعة) (يمسك هو بذراعها) أعاقبُكِ على ماذا؟

ليزا : (أرادتْ أن تتخلّص منــه، ولكن عندما تبيّنتْ أنه لا يُضمر شيئا، وليس في سؤاله أي سخرية، اطمأنّتْ، وهزّتْ كتفيها) اعذُرْني. لقد أمضيتَ أنتَ أسبوعين في المشفى مع أطباء، وممرِّضات، وأدوية، ليعيدوك إلــى صحّتِكَ. أما أنا فقد كنــتُ وحيدة، هنا، أقضم أظافري. ولم يعتنِ بي أحــدٌ. إنني بحاجة أن يُعْتَنَى بي.

جيل : (يقبِّــل يدَها بلطف) إن رأســي كتابٌ تنقصه بعض الصفحــات. الأخيرة على وجــه الخصوص. إنني لا أتذكّر يوم الحادثة.

ليزا : مطلقا؟

جيل : مطلقا. (ونظر في عينيها) وأحْلفُ لكِ. (تلاحظ أنه كان صادقا) أفترِض أنني مَدِينٌ لكِ باعتذارات.

ليزا : نعم.



جيل : باعتذاراتٍ كثيرةٍ؟

ليزا : أشكّ في أن تتمكّن من سَدادِ ديونِكَ.

جيل : لقد عادت إليّ الذاكرةُ يوم الاثنين. تدريجيا. مثلَ إسفِنجَةٍ تستعيد حجمَها شيئا فشيئا. وهذا الاثنين لم تكوني هناك لا أدري لأيّ سبب. وحينئذ استعدتُ معنوياتي وحدي، من غير أن أقول شيئا للأطباء. واستردَدتُ نُتَفا من تاريخنا، وحياتنا الزوجية، وحبنا. وكنتُ فخورا، وسعيدا. وعندما دخلتِ عليّ، يومَ الثلاثاء، كنتُ سأعلن لك ذلك عندما أوقفتِني بكذبةٍ أولى.

ليزا : أنا؟

جيل : لقد أحضرتِ كتبي، مجموعةَ رواياتي البوليسية، لشحذ ذاكرتي. إلا أنك كنتِ نسيتِ واحدة. وما هي؟ إنها مجموعة (مآخذ زوجية صغيرة). وبمراجعة القائمة، أبديتُ لك هذه الملاحظة. فأجبتِني بأنها لا أهمية لها، لأنني كنتُ أكره هذا الكتاب وأتأسّف لكتابته. وكانت هذه كذبةً صغيرة جميلة، أكّدْتِها بطريقة جازمة. وهذا ما أسكتني. (همهمَتْ ليزا من غير سعي إلى النفي) فبدأتُ أفكّر. لقد كنتُ فخورا دوما بمجموعة (مآخذ زوجية صغيرة)، وكنتُ أكرّر على من كان يسمع عنها بأنه إذا كان عليه أن يحتفظ بكتاب لي، فعليه بها، وأنتِ، هناك، وأمامي، كنتِ تزعمين العكسَ بهدوء.



ليزا : موافقة، لقد نقلتُ رأيي على أنه رأيُكَ. فهل هذا أمر خطير؟

جيل : لا. ولكن ما الخطير فيه؟

ليزا : (مدافعةً عن نفسِها) لم تلقَ مجموعة (مآخذ زوجية صغيرة) أيَّ نجاح.

جيل : هنالك كتبٌ أخرى لي لم تلقَ نجاحا أيضا.

ليزا : إن مجموعة (مآخذ زوجية صغيرة) كانت أقلّها نجاحا. ويجب أن نفرّق بين لا شيء وأقل من لا شيء.

جيل : لايهمّ، يا ليزا، فعندما تدركين قيمة واحد من كتبي، فلستِ بحاجة إلى دعم من أحد، ولسوف تدافعين عنه بكلِّ الوسائل ضدّ أيِّ أحد.

ليزا : هذا صحيح، إنني أكره مجموعة (مآخذ زوجية صغيرة) التي تحبُّها أنت. ومرةً أخرى: هل هذا أمر خطير؟

جيل : (يتناول هذا الكتابَ موضوعَ النقاشِ من المكتبة) (مآخذ زوجية صغيرة)، مجموعة قصصية، وكان الأحرى بي أن أذكر: مجموعة قصصية سيّئة جدا لأن النظرية المعروضة فيها تتمرّغ في التشاؤم. فقد وصفتُ الزوجين فيها بأنهما رابطة قَتَلَة. ويجمعهما العنف منذ البداية، وهو الرغبة التي تلقي بأحدهما على الآخر، وتدفع جسدَ أحدهما نحو الآخر، وتكون الضربات بينهما مصحوبة بالحشرجات، والتعرّق،

والأنّات، وهو صراع لا يتوقّف إلا بإنهاك القوَى، بهذه الهدنة التي تُسَمّى اللذة. وبعدئذٍ يتّحِد القاتلان، إذا ما استمرا في رابطتهما باختيارهما هدنة الزواج، لكي يصارعا المجتمع. وسوف يطالبان بحقوق، ومنافع، وامتيازات. ولسوف يلوِّحان مهدِّدَيْنِ بثمرات شجارهما، وهي أطفالهما، للحصول على صمتِ الآخرين واحترامهم. وهنا، يتحوّل النصب إلى عمل رائع! وسيقوم العَدُوّانِ عندها بتسويغ كلِّ شيءٍ باسم الأُسْرة. فالأسرة هي قمةُ خِداعهما! ولأنهما جعلا من معانقاتهما العنيفة واللذيذة خدمةً مقدّمةً للنوع البشري، فبإمكانهما توزيعُ الصفعات، والعقوبات، وركلات الأرجل، باسم التربية، وفرضُ إزعاجهما، وحماقتهما، وصياحهما. إنها الأُسْرة، أو الأنانية في ثياب الإيثار.. ثم إن القاتلَيْن يشيخان، ويرحل أولادُهما ليؤسّسوا أزواجا قَتَلَةً جُدُدًا. وحينئذٍ ينتهي الأمرُ بالنصّابَيْنِ العجوزين، اللذين لم تعُد تسليتُهما في العنف، بأن يُنَحِي أحدهما باللوم على الآخر، كما كان عليه الأمر في زمن لقائهما، ولكن باستعمال ضربات من نوع آخر غير ضربات الأرداف. وسوف تكون من الآن ضرباتٍ أكثرَ دهاءً وخُبثا. وكل شيء مُباحٌ في هذا القتالِ: العادات القبيحة، والأمراض، والصّمَم، واللامبالاة، والخرف. والفائزُ هو الذي سيجعل الآخر يبكي.

تلك هي الحياة الزوجية، إنها رابطة قَتَلَةٍ يؤاخِذُون



الآخرين قبل أن يتآخَذُوا بينهم. وهذا ســبيلٌ طويل نحــو الموت يخلِّــف جُثَثا على الطريــق. إن زوجين شــابّيْنِ يعني: زوجين يســعيان إلــى التخلّص من الآخرين. وأمــا الزوجان العجــوزان فإنهما زوجان يحاوِل كلٌّ منهما إلغاء شــريكه. وعندما ترون امرأةً ورجُلا أمام العُمدَة[1]، فاسألوا أنفسَكم أيُّهما سيكون القاتل؟

ليزا : (تُصَفِّقُ بيديها ســاخرةً) أحسنتَ! إنني أُصفِّق بدلا من أن أستفرغ.

جيل : لماذا كتبتُ ذلك؟

ليزا : كتبتَــه عندما ســألتُك عنه، فأجبتَنــي: لأن هذا هو الواقع.

جيل : ربمــا يكون هذا هو الواقــع، ولكن لماذا تعتقدين أن الواقــع يكون كذلك؟ ولماذا لا تعتقدين أنه يكون كما نريد؟ إن الحيــاة الزوجية أمرٌ ليس من الواقع، وهو قبلَ كلِّ شــيء حُلُمٌ نصنعُه، أليــس كذلك؟ (ولما لم تجب ليزا، واصل جيل كلامه بحماسة) لقد تبيَّن لي، فيمــا بعد ذلك الظُّهر الذي كنتِ قد كذبتِ فيه عليّ، أنني في الأصل متَّفِق معك. (يلتفِتُ نحوها) لقد كنتُ أكرَه ذلك الكتابَ من غير أن أدري. وقد كانت كذبتُك هــي حقيقتي. حقيقتي الجديــدة. (حدَّقتْ ليزا به،

(١) عند إبرام وثيقة الزواج أمام عمدة البلدية.



مشغولةَ البال، غيرَ متيَقّنة من فهمه تماما) في ذلك الثلاثاء، قــرّرتُ أن أَصمُتَ لأدعَكِ تتحدّثين لي كما تشائين. لعلّ الـ (جيل سوبيري) الذي رُحْتِ تصفينه لــي، والــذي كان يأسَــف لاقترافه (مآخــذ زوجية صغيــرة)، يتمكّنُ أن يكون أفضلَ من الســابق. وأن يكون نســخةً منقّحةً عنه. وعلينا أن نُفيدَ من ذلك. ولْتَخدُمْ حادثتي هذا الأمر. وبقيتُ حبيسَ كذبتي كي أسمعَكِ، يا ليزا، لا لِشــيء إلا لأسمعَكِ، ولأفهم مع أيّ رجُلٍ سوف ترتاحين.

ليزا : هذا ليس مُشَرِّفا جدا.

جيل : ماذا؟

ليزا : تصرُّفُك هذا.

جيل : تصرُّفي ليس أعظــمَ من تصرُّفِكِ. ولكنه كان مفيدا جــدا. فقد استســلمتُ للذّة إعــادة تكويني على يدِ المرأةِ التي أحبُّها. ثم انطلقتُ لأحاوِل التشــبُّهَ بِمَنْ كنتِ ترغبين فيه. لأصبح زوجــا مُختارا، يتكوّن من جزء حقيقي مني، وجزءٍ محسّــنٍ مني، أي زوجا بِناءً على الطلَب.

ليزا : لكن..

جيل : كانت الذاكرة في البداية قد عادتْ إليّ وكان يروعني تماما أنني قد لا أتأخر عن القيام بنســف تفاصيل الشــخصية الجديدة التي صنعتِها لي. وبعدئذ.. لم أكــن أرى إلى أين تريدين أن تَصِلي. وهذا ما أصبح



غير متماسِكٍ.

ليزا : غير متماسِك؟

جيل : لدينا مشــاكل، بالطبع. ومع ذلك، تبيّن لي أنك، في الأصل، تحبينني تماما كما أنا. لا واحدا آخَر.

ليزا : (تبتسِم) وبعدئذٍ؟

جيل : وبعدئذٍ، كان ذلك خبرا طيِّبا. (يبتسِم بدوره)

ليزا : والآن؟

جيل : والآن، اســتنبطتُ من ذلك أن المشــكلة ليستْ فيّ، وإنما فيكِ.

ليزا : أوه! (تركتها الصدمة المباشِــرة وغير المنتظرة بلا صوت، أما هــو فقد وثب نحو المكتبــة التي توجد فيهــا الكتب التي كان قد أهداهــا إياها. فألقى ما على الرّفِّ كلِّه على الأرض)

جيل : (هائجةً من الغضب) ماذا تصنع؟

جيل : أريكِ ما أعرِف. (وبفضل ســقوط المجلّدات، أظهرَ زجاجاتِ كحولٍ مخبوءةً في عمق المكتبة. وأخذ يلوِّح بهــا) واحدة! اثنتان! ثلاث! واحــدة رابعة، غير أنها فارغة! خمسٌ!

ليزا : (ترفع رأسها بجرأة) وكنتَ تعلَم ذلك؟

جيل : خمسُ زجاجــات لحــالاتِ اكتئابِكِ! ومشــروب ذو نوعية هابطة. لوازم المشروب! مدمنة حقيقية على



المخدِّرات.

ليزا : وكنتَ تعلَم ذلك؟

جيل : منذ بضعة شهور.

ليزا : كم؟

جيل : يجب أن أعترف بأنك كنت تتستّرين جيدا. فلم أرَكِ تشربين ولم أفاجئكِ قَطُّ سَكْرَى.

ليزا : (بافتخار) قَطُّ!

جيل : كيف كنت تصنعين؟

ليزا : هنالك كائناتٌ متفوّقة.

جيل : إن تناولَ المشروب بإفراط لعنةٌ. لقد اكتشفتُ الزجاجات مصادفةً، وأنا أرتِّب الرَّفّ.

ليزا : (متعاليةً) أنتَ ترتِّبه أحيانا؟

جيل : (مصحِّحا لنفسِه) وأنا أبحث عن قاموس. وبعدئذٍ، راقبتُكِ. من غيرِ قول شيء.

ليزا : (أخفتْ وجهَها بيديها) توقّفْ!

جيل : لا، لن أتوقّف.

ليزا : دعني، فأنا خَجِلَة.

جيل : أنتِ تخدَعينَ، يا ليزا. أنا الخجِل. أنا! عندما اكتشفتُ هذه الزجاجاتِ مخبوءةً خلفَ كتبي، أصبح خجلي تماما كخجلِكِ. فما مشكلتُكِ مع المشروب؟



ليزا : ليس لديّ مشكلةٌ مع المشروب.

جيل : أنتِ تشربين.

ليزا : نعم، إنني أشرب، ولكن ليس لديّ مشكلةٌ مع المشروب. فأنا لديّ مشكلةٌ معك.

جيل : وما هي؟

ليزا : (ندّت عنها إيماءة غامضة. إن إجابة سؤاله ستكلِّف إلى حدّ بعيد أن تستسلِم فورا) هنالك أناسٌ يشربون لينسَوًا. أما أنا فلا. وهذا لا يمشي معي. ولو كنتُ في مكانِكَ لما أصبحتُ قطٌّ فاقدا للذاكرة. وحتى مع الضربة السيّئة على الرأس. فلا شيء يمكنه أن يُفقِدني الذاكرةَ. ذاكرتَنا. لا زجاجتان، ولا ثلاثٌ، ولا خمسُ زجاجات. إذن موهبتُك الصغيرة.. (وعندما تبينتْ أنها قد أصبحتْ شِرّيرة، سكتتْ مرتبكةً. وأصبح بصدق شديد الانفعال مثلها. ولأنهما لم يصلا إلى تواصُلٍ، فقد تشاطرا الضيقَ نفسَه)

جيل : ما الذي قد جرى في المساء الأخير؟ المساء الذي لا أتذكره؟

ليزا : لا شيء.

جيل : أنت تخفين عني شيئا ما.

ليزا : وماذا بعد؟

جيل : تكونين كريهةً عندما تخفين عني شيئا.

ليزا : (بِجِدّة) ستجِد ذلك بنفسِكَ. كما وجدتَ طبعا

زجاجاتي.

جيل : أنا لستُ عدُوّا لكِ، يا ليزا.

ليزا : (بعدم تأثّر) حقا؟

جيل : (برِقّةٍ) أنا أحبُّكِ.

ليزا : (لاتــزال منغلِقةً) ليس للكلمــات ذاتُ المعنى عندك وعندي.

جيل : (ملحّا بحنان) أحبُّكِ.

ليزا : وأنــا أحبّ جبنةَ الــ (روكفــور) le roquefort[1]، وقضاءَ العطلاتِ في التزلّج على الثلج! (وفي منتهى العصبية) وأحبّ أيضا أن يَدَعني الناسُ وشأني!

(نهضتْ، وأمسكتْ بزجاجة مشــروب، وصبّتْ منها كأسا لنفسِها مستخِفّةً بجيل) لسوف أشربه.

جيل : اشربيه.

ليزا : ثم سأشرب غيرَه.

جيل : اشــربي بقــدر ما تشــائين. وغوصي فيه مــا دُمتِ تجيدين السباحة!

ليزا : (بتحدّ) سأتجرّع الزجاجة دفعةً واحدة. (يراقبُها من غير أن يتدخّل) ألن تمنعَني؟

جيل : لماذا؟ هل يجب عليّ أن أدافع عنكِ ضدّكِ؟ (تخفِض

---

(١) نوع من الجبنة المصنوعة من لبن النِّعاج مخلوطا بنوع من الفِطْر .



ليزا رأسَـها كطفلةٍ مهمَلـةِ، والدموعُ فـي عينيها. فيقترب جيل منها وينتزع ببطء كأسَـها، وقد تركته يفعـل ذلك، ثم استسـلمتْ له بامتنـانٍ بين ذراعيه مرتاحةً)

جيل : أنتِ تعيشـين قربي، ولكن ليس معي. (تمسّكتْ به بشـغف) ما الذي ليس بخيرٍ بيننا؟ وما الذي لم يعد بخير؟

ليزا : (تهـزّ كتفَيها. إن توضيح هذا الانزعاج كان يبدو لها مهمة عسـيرةً جدا. جلس أحدهمـا بجنب الآخر، وراح يداعبها بلطف، وشـهوانية، مشجِّعا إياها على الاستسـلام باطمئنان) ربما تكون لكلِّ شـيء نهايةٌ. ومـدّةُ حياة. وهذا أمرٌ.. عُضـويٌّ، والحياة الزوجية تكون مبرمجة ككائن حيٍّ. يموتُ موتا وراثيّا.

جيل : وهل تؤمنين بما تقولين؟ (وبدلا من الجواب، مخّطتْ بصوت مرتفـع. وراح يداعب شـعرها، بحنان) في المـدة الأخيرة، فكّرتُ كثيرا فـي لقائنا الأول. وفي الحقيقة، كان ذلك أول ذكرى عنّتْ لي في المشفَى.

ليزا : (تنفرج أساريرها لهذا التذكّر) هل تذكّرتَه جيدا.

جيل : أعتقد ذلك.

ليزا : جيِّدا بحقٍّ؟

جيل : أرجو ذلك.

ليزا : إنني أعود غالبا إلى هذه الذكرى.

جيل : وأنـــا أيضا. في رأيك، هل اتفـــاق الرأي عند الزواج فألٌ حسنٌ أم نحسٌ؟

ليزا : هذا المسكين (جاك) وهذه المسكينة (هيلين).. لقد انفصلا فيما بعد. (يضحكان، ويصبحان أكثر شبابا، وأعظم طيشا) لقد صرفتَ وقتا للوصول إليّ!

جيل : إننـــا لم نكـــن في الزُّمَر نفسِـــها، ولا علـــى الطاولة ذاتِها.

ليزا : صحيحٌ أنني كنتُ أحتاط لنفسي جدا.

جيل : تحتاطين بالصمـــت خاصّةً. إنني لـــم أرَ امرأة قطّ تحيط نفســـها بكثير مـــن الصمت. كنـــتِ لغزا حيا تحميه أســـوارٌ غير مرئية، ولكنها ملموســـة. وكنتِ بعيدة. وصعبة المنال. فأثّرتِ فيّ كثيرا.

ليزا : لندَعْ هذا!

جيل : ونظرتُكِ.. نظرةُ حكيم، نظرةٌ عتيقة، نظرةٌ من ألفي ســـنة على الأقل في جســـد فتاةٍ شـــابة. (مرتعِشا) وبينما لم تغادرك عينايَ منذ الصباح، فإنني لم يكن يُتاح لي دوما أن أقترب منك في المساء.

ليزا : لقد كنتُ ألاحِظ حيلتَكَ.

جيل : وزيادة على ذلك! كنتُ أشـــعر شعورا مضاعفا بأنني مضحِكٌ.

ليزا : وربما كان هذا ما أثّر فيّ. وكانوا يقولون لي إنكَ كنتَ جرّافةً لكل أنواع الأراضي.



جيل : لــكل أنواع الأراضي؟ أنا لم أجــرّب قطّ حتى القِمَمَ العالية. (آسِــرا جدا) يقول الرحّالــةُ الكِبار: عندما يشتدّ بالمرء العَطَش، ويفتقد الماء، فعليه أن يتذكّر المرة الأولى التي شــرب فيها. وهـــذه هي الطريقة الفريدة لعبــور الصحراوات. لِنُعِدْ إلــى تمثيل تلك اللحظــة، من فضلــكِ. (بحنين) لِنَــرَ، لقد انتظرتُ حتى..

ليزا : حتى منتصفِ الليل!

جيل : منتصفِ الليل؟

ليزا : (فرِحةً لذكر هذا) وفجأة، نحوَ منتصف الليل، رأيتُكَ تغــادر صالة القصر راكضا. كما فعلت (سِــنْدِريلاّ) Cendrillon[1]! فتوجّهــتُ، مشــغولةَ البَــال، نحو الرصيــف «الترّاس»، فلــم أعثُر عليــك، فتقدّمتُ، ولمحتُك عن بُعْدٍ، في موقِف السيارات، وأنت تهُمّ..

جيل : بالاســتفراغ! (انفجرا ضاحكَيْن. وشــرعت هي في تمثيل المشهد. وذهب يتبعها)

ليزا : أعتقد أنك كنتَ تهمّ بأن تستفرغ على سيارتي.

جيل : أنا آسِف.

ليزا : لا، لا، افعَــلْ. على كل حال، أنا لا أطيق لونها. وكنتُ أتمناه أكثرَ أصالةً.

(١) انظر بشأن هذه التسمية مقدمة ترجمتنا لكتاب: حكايات شارل بِرّو، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،ط١، سنة ٢٠١٤، ص٦.

جيل : والآن ، أصبح فريدا! (أمسك كل منهما بخصري الآخر، كما في الماضي، وواصلا عيش لقائهما) كنتُ أحلــم بأن أكلِّمَكِ منذ بدايــة الحفلة فلم يجرِ الأمر كما كنتُ أتمنى إطلاقا. ومن أجل تشــجيع نفســي، تجرّعتُ كؤوســا من الشراب، لقد كنتُ أريد أن أكون متألِّقا و.. هذه هي النتيجة. إن الحياة حقا خبيثة.

ليزا : الحياة لا تتصرّف إلا كما تشاء. أقترح عليك الذهاب لإنعاش نفسك عند المغاسل. وستكون مرتاحا أكثر حتى تكون متألِّقا من بعدُ.

جيل : وهل ستنتظرينني؟

ليزا : إنّ رجلا يهتمّ كثيرا بالسيارات لجديرٌ بالانتظار.

جيل : (معلِّقا) بعد خمس دقائق، كان (جيل) جديد منتعشٌ بماء (كولونيا) يجرِّب حظّه. (يستأنِف دوره) أيُّ نوعٍ من النساء أنتِ؟

ليزا : وأنتَ؟

جيل : أنــا أؤكِّد لك ذلــك. إن كلّ جملــة تكلِّفني عرَقا في أسفل الظهر، ويكون لديّ شعورٌ أن عنديَ عقلا فاترَ الهمّة، وجميعَ أعراض الوهن الذي يُسَــمّى الجاذبية التي لا تُقاوَم.

ليزا : آسِفَةٌ، ليس عندي دواء.

جيل : أنتِ الدواء. (مُدّة) أجيبيني: أيُّ نوعٍ من النساء أنتِ؟ بــاردةٌ، حَيِيّة، معتدِلةٌ، فاجرةٌ، خليعةٌ؟ أنا أريد فقط



أن أعرف إن كان حسنا أن أُلِحّ أم لا، وإن كنتُ أقتربُ منــك – وهذا ما أرغب فيه جــدا – أم أبتعدُ عنكِ. وباختصار، إن معرفة أي نوع من النســاء أنتِ يعني: هل أنتِ من النوع الذي يُضاجِع من أول مساءِ؟

ليزا : وفي رأيكَ؟

جيل : أنا من النوع الذي يُضاجِع من أول مساء.

ليزا : وأي رجلٍ ليس كذلك؟

جيل : وأنتِ؟

ليزا : أنا لست من نوع ذلك الرجل.

جيل : أوَليس لديك رغبةٌ في ذلك؟

ليزا : بلى.

جيل : أرى أنــكِ ترفضين فقط حتى لا أعِيِّبَ عليك، فيما بعد، عند المشــاجرة، بأنك كنتِ امرأة ســهلة تهَبُ نفسَها لأوّلِ قادم.

ليزا : أنتَ تتصوّر لنا مستقبلا رائعا.

جيل : هل أنا مخطئٌ؟ أنتِ ترفضين من باب الحيطة؟

ليزا : ربما.

جيل : إجمالا، أنتِ تجازفين بتضييع الحاضر باسمِ مستقبَلٍ افتراضيّ.

ليزا : بالضبــط. أنا كذلك: كلُّ شــيءٍ أو لا شــيءَ. (مُدّة) ثم إنني أقدِّر أنني أســتحق أن أكون مُنْتَظَرة، أليس

كذلك؟ فأنا قد انتظرتُك كثيرا.

جيل : أوه، انتظرتِ خمسَ دقائق.

ليزا : هل هنالك واحدةٌ ما في حياتِكَ؟

جيل : في هذا الوقت: أنتِ. (تتلامس شفاههما)

ليزا : (تدمدم) ليس بعدُ. (يُلِحّ عليها جيل بتصنُّع الملاطفة أكثر) ليس بعد (وتدفعه بلطف)

جيل : أنتِ تمثّلين مشهدَ لقائنا أم مشهدَ هذا المساء؟

ليزا : ردِّي هو نفسُه: «ليس بعدُ».

جيل : (مندهِشا) ألا يُزعِجكِ أن ترفضي كلّ الوقت.

ليزا : أنا لا أرفض، وإنما أؤجِّل.

جيل : إن لدى النساء في الحقيقة ميلا إلى تحويل الرجال شَحّاذِينَ. فعندما أحاوِل أن أُفْهِمَكِ أنني أرغب في النوم معك، أشعر أنني أتسوّل صدَقةً. (مدّة) وفجأة، عندما توافقين على ذلك، أي على الصدقة، أحسّ بشعورٍ عابرٍ بأنني أمام راهِبَة، وهذه ليستِ الصورةَ التي كُنتُ أتمنّاها في تلك اللّحظة.

ليزا : (ساخرةً) كيف؟ ألا تُحِبّ أن نَهْدَيّ، يا بُنَيّ؟

جيل : (متهيِّجا) لماذا لا تأخذ المرأةُ قطُّ المبادرة؟

ليزا : لأنها داهيةٌ بما يكفي لتعطيَ الرجل انطباعا بأنه هو الذي يرغب فيها.

جيل : إذن، في هذه اللحظة، مَنْ يتلاعبُ بِمَنْ؟



ليزا : سـؤالٌ جيّدٌ، يا (مآخذ زوجيـة صغيرة). (يضحكان تقريبا معا)

جيل : ومَنْ سيكسب؟

ليزا : تلك التي تستسلِم، فهي وحدها تسيطر على اللعبة.

جيل : (بإعجاب) يا لَلْمرأةِ الشِّرِّيرة!

ليزا : شـكرا. يا (مآخذ زوجية صغيرة). (غيرَ جاهزة بعد للتصالُح معه، تنفلتُ منه)

جيل : أنتِ تَدينينَ لي بالحقيقة، يا ليزا. ما الذي جرى؟

ليزا : متى؟

جيل : في المسـاء الذي سـقطتُ فيه. لماذا لم أصل إلى تذكّر تلك اللحظة؟

ليزا : (تفكّر قبل أن تجيب. وفـي لحظة حازمة، اعتمدتْ لهجةً باردة) لأن هذا يناسبُك، بلا شك.

جيل : عفوا؟

ليزا : عليكَ أن تستفيد من النسيان.

جيل : هل حصل شيءٌ ما رهيب؟

ليزا : رهيب؟.. نعم.

جيل : ماذا؟

ليزا : إن كان عقلُـك قد اختار نسـيانه، فَلِكَيْ يوفِّر عليك الحقيقة. فلماذا أخبرك بها؟ هكذا أفضل بلا شك.



جيل : (يذهب إلى أسفل السُّلَّم) أنا لم أسقط، أليس كذلك؟ (ليزا لا تجيب) منذ قليل، تفحّصْتُ هذا السُّــلَّمَ من غير التوصُّل إلى فهم كيفية تفويت درجةٍ هنا وارتطام رأسي هنا. إنها تركيبة صعبةٌ للغاية.

ليزا : (تلحق به وتوافق برأســها) لقد تســرّعتُ قليلا في ارتجالِ تفسيري بلا شكٍّ.

جيل : ليزا، أنتِ تكذبين عليّ!

ليزا : إنني أحميك، يا جيل، كما يحميك عقلُك بمنعِك من الوصول إلى ذكرياتِك.

جيل : أنتِ تحمينني من ماذا؟

ليزا : (علــى ســجِيّتِها) أحميك مــن نفسِــكَ. (مدة) من ذاتِك.

جيل : (ينهار تحت هذا الكشْف. ويبدو أن شَكاياته السيّئة كانت مســوّغة) كنتُ أعلم ذلك! كنتُ أَعلَم وأنا أدخُل إلى هنا بوجود شــيءٍ ما ثقيلٍ، شــيءٍ مؤلِمٍ، شيءٍ لا يُطاق كان في انتظاري. فماذاً جرى؟

ليزا : كُــفَّ عن البحــثِ، يا جيل. لأنك إن عرفتَ فســوف تتألّم أكثرَ أيضا.

جيل : (يمسكها من ذراعها ويتصنّع التوسُّل إليها) ما الذي جرى؟

ليزا : لا أريد أن أقوله لك. فأنا أيضا أحاوِل أن أنساه.

جيل : ليزا، هل تحبينني قليلا.

ليزا : لماذا تعتقِد أنني أحاوِل النسيان؟

جيل : ليزا، إن كنتِ تحبينني قليلا، أتوسّل إليك، قولي لي ما الذي جرى في ذلك المساء.

ليزا : لا شيء، يا جيل، لا شيء.

جيل : ليزا، أرجوكِ.

ليزا : الأمر ليس خطيرا، وها نحن، بالنتيجة، هنا، وقد أصبح ذلك وراءَنا.

جيل : ما هو؟ ما الذي أصبح وراءَنا؟

ليزا : لقد حاولتَ أن تقتُلَني. (بقي جيل مشدوها. وأطالتْ ليزا فيه النظر. شيئا فشيئا، تراجع هو، فَزِعا مما قد علِمه للتو) (تكرّر ليزا بهدوء) لقد حاولتَ أن تقتُلَني. (ولما شعَرَتْ بارتياح لاعترافها، سكبتْ كأس مشروب-صودا ثم جلستْ. وبقي هو، خلفَها، أبكَمَ من الفَزَع) عندما عُدْتَ فيما بعدَ ذلك الظهرِ وجدتَني أحزم أمتعتي. وكانت حقيبتي جاهزة كذلك. وقد أعلنتُ لك أنني كنتُ راحلة، وبدقة أكثر أنني أهجُرُكَ.

جيل : أنتِ؟

ليزا : انتَبِهْ، إنك تنفعل بالضبط مثلما انفعلتَ. بقولكَ «أنتِ»؟ فقد قلتَ لي ذلك وكأنه مكتوبٌ، منذ الأزل، إن كان على أحدنا أن ينفصِل، فينبغي أن يكونَ أنتَ،



لا أنا.

جيل : ولكن لماذا؟

ليزا : بالضبط، كان هذا هو سؤالَك الثاني. (تشعل سيجارة) فأرجو أن يتوقّف التشابه بين مناقشة اليوم ومناقشة المساء الآخر هنا. (تنتظر جوابا)

جيل : (تمتم وهو شاحِبٌ جدا) أعِدُكِ أن أبقَى هادئا.

ليزا : حسنا. أعلنتُ لك إذن أنني سأنفصل عنكَ لأنني كنتُ.. تَعِبَةً.. نعم، تعبة من حياتنا الزوجية التي كانت ترضيك أكثر من إرضائي. لقد سألتُكَ أن تحترم قراري وألا تطلبَ مني مزيدا من التوضيحات. وفي البداية، اعتقدتُ أنك كنتَ ستدعني أمضي، ثم، فجأةً، شرعتَ في الزعيق: «مَنْ هو؟ مَنْ هو؟ مع مَنْ سترحلين؟»، فأجبتُكَ: «لن أرحل مع أحد»، فرفضتَ أن تصدِّقني. ثم أعدتَ عليّ تقديمَ نظريتِكَ التي تقول إن الرجلَ يتّخِذ عشيقةً كي يبقى مع زوجتِه، بينما تتّخِذ المرأةُ عشيقا لتهجُرَ زوجَها.

جيل : هذا صحيح!

ليزا : إنها نظريتُكَ. وهي لا تنطبِقُ عليّ.

جيل : وكيف أصدّقُكِ؟

ليزا : (تَعِبةً) لا تعُدْ إلى ذلك ثانية، موافِقٌ؟

جيل : (خاضعا) موافق.

ليزا : وبدءا من ذلك، أصبح نقاشُنا متدَنّيا. وأصبحتَ

عنيفا. وأنـــتَ.. (وتمكّنتْ بصعوبة من الاســتمرار. ولــم تتحــرّكْ، مرتبكةً. وحاولــتْ أن تحبِس الدموعَ التي أخذت تسيل من عينيها للتو، والتقطتْ منحوتةً طولها ثلاثون ســنتيمترا كانت تزيّن طاولةً) وعندما نزلتُ بحقيبتــي، انقضضتَ عليّ وبــدأتَ تخنُقُني. فأردتُ الدفاع عن نفســي، فأمسكتُ بذلك التُّمَيْثِيلِ و.. (تسكتُ وتبكي بهدوء)

جيل : (يبــدو مصدوما أكثر منــه ندمانَ. وقد هزّ رأسَــه وكأنما هذه الحركة ستضع أفكاره في مكانها وتنعِشُ ذكرياتِه. وبعد بضعة تردُّداتٍ، اقترب من ليزا ولمس يدها برقّةٍ) لقد آلمتُكِ.

ليزا : (وبعفوية تشــير بالنفي. ثم تغيّــر رأيَها وتضع يدَها علــى عنقِها) فقط بعض الازْرِقاق. ولهذا لم ترَني، في الأيام الأولى، من دخولك المشفى.

جيل : (يوافق ببطء) أُدرِكُ الآن أفضلَ لماذا لم ترغبي في أن ألمسَــكِ.. (وافقتْ ليزا وهــي تتنهّد. ينظر جيل حولــه، وكأنما كان ذلك لآخِر مــرّة) إنه دوريَ الآن. (يتوجّه إلى حقيبتِه، ويبقى قربَ الباب)

ليزا : (ترفع ليزا رأسَها متفاجِئةً) إلى أين تذهب؟

جيل : لا يمكنني البقاءُ هنا، يا ليزا، بعد ما فعلتُه بكِ.

ليزا : لكن..

جيل : لقد ارتكبــتُ العمل الوحيد الذي لا يمكن أن يُغْتَفَر.

لقد ارتكبتُ العمل الوحيد الذي ينزِع منك نهائيا كلّ ثقة بي. (مرهقا، يرفع حقيبتَه ويفتحُ الباب. تخفض ليزاً رأسَــها، غيرَ واجدة شــيئا تردّ بــه) ليزا، لديّ سؤالٌ، سؤالٌ وحيد قبل أًن أرحل.

ليزا : نعم.

جيل : هل هنالك رجلٌ آخَر؟

ليزا : (تستغرِق وقتا للإجابة) لا.

جيل : لا أحد؟

ليزا : لا أحد.

جيل : هذا أسوأ. وداعا. (يجتاز العتبَةَ)

ليزا : (تبقى وحيدةً، وتشــعر بألم شديد. وقد أقلقها هذا الرحيــل بدلا مــن أن يريحها. وبعد بضــع حركات فوضوية، ركضتْ نحو جيــل وأدركتْه في المَمر) لا، يــا جيل، عُدْ. (وســحبتْه من ذراعِــه لتدخلَه إلى الشقّة)

جيل : هذا مســتحيل. يا ليزا، ماذا يمكنني أن أضيف بعد الــذي فعلتُه؟ هل أطلبُ منــك أن تغفِري لي؟ أنتِ لا يمكنُكِ ذلك أبدا.

ليزا : اجلِسْ. بلى. ابقَ لحظةً. لديّ شيءٌ ما أريد أن أقولَه لكَ. (خضــع لها. وأغلقت البــاب، راضيةً بحصول ذلــك الآن. يجلِس جيل بينما كانــت ليزا تبحثُ عن كلماتِها) لقد اكتشــفتَ الحالة الآن، ولكنني أعرفها

منذ خمسةَ عشرَ يوما . منذ خمسة عشر يوما ، أفكّر فيها ، وأديرها وأعيد إدارتَها في رأســي . فإذا قرّرتُ الذهــابَ لزيارتكَ في المشــفى ، ثم اصطحابَك إلى هنا ، فإنك .. بمعرفة السبب .. وكنتُ أعلَم أن الذاكرة ســتعود إليك أو أنني أنا ، على الأقل ، يمكن أن أبيّنَه لك .

جيل : إنني لا أفهَم .

ليزا : (تجثــو على ركبتيها أمام جيل) إننــي أغفِر لك ، يا جيل .

جيل : إن هذا أمرٌ لا يُغْتَفَر .

ليزا : بلى . منذ هذا المساء ، أريد أن أغفِر لك . وقد توصّلْتُ إليه . (مدة) لقد غفرتُ لك .

جيل : (بقــي أبكَمَ ، مصدوما . وكان يلزمه عدةُ ثوانٍ قبل أن يدمدم بصوتٍ واهنٍ) شكرا .

ليزا : (تبتسم . وجيل أيضا ، بضعف أكثر ، وصعوبة أعظم . ينهض . متفاجئةً وتقلق) ماذا تفعل؟

جيل : أرحَلُ . شكرا لتخفيفك أمر رحيلي .

ليزا : (تستوقفه) جيل ، أنتَ لم تفهم ما قلتُ لك توّا .

جيل : بلى . كما أعتقد .

ليزا : أريد أن تبقى . (تجبره على الجلوس ثانية . مندهشا ، ومن غيــر أن يعارضها بأي مقاومة ، استســلم لها)



أتمنّى أن نواصل العيش معا.

جيل : ولكــن.. لكن.. منذ خمســة عشــر يومــا، كنتِ قد هجرتِني.

ليزا : كان ذلك منذ خمسة عشر يوما.

جيل : ماذا جرى منذئذٍ؟ لقد ضربتُكِ وفقدتُ الذاكرة.

ليزا : (بقوّة) لــن أهجرَكَ أبــدا. (حككّ جيــل قفا عنقه بتوجّــع، وقد حيّرتْه تماما التغيّــراتُ العديدة لليزا) إنني أتمسّكُ بحياتنا الزوجية.

جيل : لماذا؟

ليزا : من غير الــوارد أن تتحطّم. لقد عملــتُ عليها منذ خمســة عشــر عاما. إنها صُنعي. (تصحّح لنفسها) صُنعُنا. أوَلسْتَ فخورا به، أنتَ أيضا؟

جيل : إن الحفاظ على الحياة الزوجية بالغطرَسَة، إنما هو الخضوع لحب الذات، لا للحب.

ليزا : ابقَ.

جيل : أنا آسِــفٌ، يا ليزا. إنني لم أَفْهَمْكِ. ولم أدرِكْ لماذا كان أحدُنا ســيهجر الآخر منذ أســبوعين. ولا أزالُ قاصرا بعدُ عن إدراك لماذا سنبقى معا اليوم.

ليزا : لا يمكــن للمــرء أن يتخلّى عن رُفْقة قــدرِه. (مدة) فأنتَ قدَرِي. (وبلطف) لــن ينتمي أحدنا إلى الآخر ماديــا أبدا، ولكن ينتمي عقليــا. لقد وقعتَ أنتَ في عمقي، ووقعتُ أنا في عمقِكَ، إننا أســيران. وحتى



عندما لا تكون رَجُلِي في شـــهوتي، فإنك تكون رجُلي في ذكرياتي، وأحلامي، وآمالي. وتحفظني أنتَ في مثلها. وربما أمكننا أن ننفصِل، ولكن لا يمكن أن يهجُر أحدُنا الآخَر. وفي كل الأيـــام التي كنتَ فيها غائبا، غائبا عني، وغائبا عن نفسِـــكَ، كنتُ أواصِلُ توجيهَ أفكاري جميعـــا إليك، وجعلتُك تشـــاطرُني أحوالي النفســـية. فما هذا؟ هل هو حبٌّ رجُلٍ حبٍّ؟ إنه حبُّه رغما عن ذاته، ورغما عنه، عكسَ كلِّ شـــيءٍ وضدّه. إنـــه حبُّه بطريقة لا تتعلّق بأي شـــخص. إنني أحبّ رغباتك وحتّى صدودَك، وأحب الألم الذي تنزِله بي، إنه ألَمٌ لا يؤلِمني، ألمٌ أنساه في الحال، ألمٌ بلا آثار. الحبٌّ، هو الجلَد، الجلَد الذي يتيح الانتقال، عبرَ كل الأحوال، من الألم إلى الفرح، وبذاتِ الشّدّة. لقد كنتُ أحبُّكَ قبل رغبتِكَ في قتلي. وأحبُّكَ دوما بعدها. إن حبِّي لك نَوَاةٌ، وسَـــدِيمٌ في أعماق روحي، وهو شيء ما لا أســـتطيع أن أبلغَه ولا أن أغيِّرَه. إن جزءا منك فيَّ. وحتى لو رحلتَ فإن هذا الجزء سيبقى. وعندي صيغةٌ منكَ فيّ. فأنـــا بَصَمتُكَ، وأنتَ بصمتي، وأيٌّ منا نحن الاثنين لا يستطيع أن يوجد منفصلا. (جيل يتأمّلُها وقد بلبلَه هذا الاعتراف) وماذا بعد؟

جيل : بعدُ.. (وبما أنه لا يزال متردّدا، وهَشّا، وسريع التأثّر، فقد توسّـــلتْ بعينيها) بعدُ.. أنا باقٍ نظرا لأنني هنا. (وهذه المـــرة، كانت ليزا هي التـــي اتخذت مبادرة القبلة، واستســـلمتْ لـــه كما كان الأمـــر دوما) هذا

يساوي الضربة: وهذه لا تشبه الضربات الأخرى.

ليزا : (متهلِّلَةً) لسوف نخرُج معا، ونأخذ كأسا من المشروب في أي مكان، موافق؟

جيل : تحتَ أمرِكِ.

ليزا : لسوف أغيِّر ملابسي. (تغيب سريعا، نافِذة الصبر لتظهر أجمل. يبقى جيل وحدَه. وقد نفث زفرةً طويلة. منفعلا جدا. وكان مع ذلك بعيدا عن الإحساس بمرَح ليزا. فهو يفكِّر ويتحرّك بألم. فكلُّ شيءٍ يُكلِّفه. يذهب، وهو مشغول البال، إلى جهاز الموسيقى، ويختار أسطوانة، ويضغط على زر التشغيل. يملأ الغرفةَ لحنُ جازٍ خاملٌ. ولما كانت المعزوفات كأنها تملي عليه شيئاً ما، رسالةً سرية، فقد كان يستمع لها بانتباه. وشرعت عيناه تلمعان. ووجد شيئا من القوّة والشِّدّة في نفسِه. وكان يعلَم ما سيفعل. عادت ليزا إلى الظهور، في ثوب جديد، كشف عنها، وأرت نفسَها لجيل) هل أُخجِلُكَ هكذا؟

جيل : أنتِ تضايقينني كثيرا.

ليزا : إذن، هذا تمام.

جيل : (عندما مرت أمامَه، قبّلها في العنق، فتركته يفعل ذلك بلذة. ثم أخرجت من حقيبتها محفظة الزينة لتصلح مكياجَها. وكان يراقبُها) ألا يُذكِّرُكِ هذا اللحن بشيء؟



ليزا : لا أدري. لا أفتكِر.

جيل : إنها الموسـيقى التي كانت تصدَح في ذلك المساء. (سجّلتْ ليزا مدّة توقّف. فبالنسبة لها، هنالك تهديدٌ وراء ما قد أكّده جيل للتوّ، وهو تهديدٌ قرّرتْ أن تهمِلَه ببـذل جهدها في مواصلة تضبيـط مكياجها) لقد عـدتُ متأخِرا نحو السـاعة الثامنة. لم يكن هنالك شـيء مضيءٌ. فظننتُ أنك لم تكونـي بعدُ هنالك. فوضعتُ هذه الأسـطوانة. وأشعلتُ حاملة المصباح هذه، وعلى كنبة النوابِـض، فتحتُ صحيفةً. وما إنْ جلستُ حتى سمعتُ حفيفَ نسيج خلفي. فظننتُ أن الهواء كان يحرّك السـتائر. فتابعْـت القراءة. فكان هنالك ثانيةً تجعيد لستائر. فالتفتُّ. وكان لدي فقط وقتٌ لرؤيتِك، في شبه العتمة، تلوِّحين بشيء ما، ثم تلقّيتُ الضربة.

ليزا : هل رأيتَني؟ (تنكِّسُ رأسَـها، مذنبةً. تشرُد بفكرها. ولا تَدْرِي كيف تتصرّف. تفرك راحتي يديها بعصبية بنسيج الكنبة، فالتقطتْ إحدى يديها عَرَضا الكتاب. وبشـكل آلي راجعتْه، وتجهّمتْ وناولتْه لجيل لتطلعه عليـه) (مآخذ زوجيـة صغيـرة). وأخيـرا كتابُكَ المفضّل.

جيل : نعم. مَنْ سـوف يقتُل الآخَر؟ (مدّة) لقد أخطأتُ مع ذلك بسـذاجة، فما كنتُ أجرؤ علـى أن أتصوّر أن زوجا يمكن أن يتّهِم الآخر بجريمة ارتكبها هو نفسُه. (ينحني أمامَها) أحسَنْتِ، هنا، لقد تفوّقتِ عليّ.



ليزا : عندما يحُلّ العنف بين زوجين، فلا يهُمّ مَنْ أعلنه.

جيل : أحسـنتِ، إنها فكرةٌ جميلة جدا للمرافَعَة. (تهزّ ليزا كتفيها، متجهّمةً، منطوية. يقترب جيل ويتخذ لهجة أكثر رقة) أيُّ عنفٍ، يا ليزا؟

ليزا : (منفجِرةً) العنفُ أن يدوم الأمرُ خمسـة عشر عاما! العنف أن تتودّد إليّ كثيرا! والعنف أن أراك تشـيخ، وأراني أشـيخ، من غير أن يتخلّى أحدُنا عن الآخر. العنف أنه كان يجب عليّ أن أسأم فلا أسأم! العنف أن تكـون جميلا! العنف أن أخاف أن ترحل! والعنف أنك رجلٌ وأني امرأة! الرجال يشـيخون شـيخوخةً أفضل، أو على الأقل يكونون مقتنعين بها، والنسـاء أيضا: وعندئـذٍ تتألّق، وترضـى، وتواصل الرضا، والفتيات الشـابات يبتسِمنَ لك في الشارع أكثر مما يبتسم الفتيان الشباب لي. ويمكنك أن تستغني عني تماما، بينما أشـعر أنا بأنني غير قادرة على العيش من غيرِكَ.

جيل : هذا خطأ!

ليزا : بل صحيح!

جيل : انتِ تخطئين. تخطئين بحسن نية، ولكنّكِ تخطئين.

ليزا : وماذا بعد؟

جيل : ليزا، المرءُ لا يَقتُل لأجل هذا.

ليزا : (ينفطـر القلب للهجتها الصادقة) ماذا تعلَم أنتَ عن

ذلك؟ إنني لم أُرِدْ قتلَكَ، لقد كنت أرغب ببساطةٍ في أتوقّف عن الشعور بالألم. (تأخذ بالنحيب).

جيل : لماذا تشربين؟ (لم تُجِبْ) كنتِ ترغبين في أن تتوقّفي عن الشـعور بالألـم؟ (توافِق) كنـتِ ترغبين في أن تكوني قبيحة، وضخمةً، ومنتفخة، وخارج الاستعمال قبل الأوان؟ (توافِق. وهو يبتسِـم) هل كنتِ تريدين أن تسـتفزِّيني؟ حتى أسـير مع امـرأةٍ متورِّمة مثل البوشـار تنظر بازدراء إلـى الآخرين وهي تقول في نفسـها: «انظروا، ومع ذلك فقد بقي معي»؟ (توافِق أيضا، بطريقة صبيانية) تقولين لي: نعم؟ وستقولين لي دائما: نعم.. نعم! لكي ترضيني. نعم! لكي تنالي الراحـة. الأحرى أن تكـون نعم لكشـف الحقيقة. (مدة) أين لديك ألم؟ إني أشكّ في ذلك على الرغم من الاعتراف لي به، وإلا ما شربتِ من وراء ظهري. أنتِ تفعلين ما لا تعرفيـن قولَه. وعليك مع ذلك أن تحاولي شرحَه لي.. (أعطت ليزا إشارة بالنفي. فألحّ عليهـا برقة، كما لو كانت ليـزا طفلةً) لديكِ انطباعٌ بأن هذا الأمر معقّدٌ جدا، بينما هو بسيط جدا. إنه معقّد على البوح به. ولكنه بسـيط جدا على التفكير به ما دمتِ تفكّرين به طوال الوقت.

ليزا : (بين انتحابتين) إن حياتنا الزوجية..

جيل : (مشجّعا إياها) نعم.

ليزا : إنها لصالحِكَ، وليستْ لصالحي.



جيل : (مشجِّعا) هذا خطأ، ولكن واصِلي.. واصِلي..

ليزا : لصالحك، لأنه مجرّد تنظيمٍ عمليّ.

جيل : هذا خطأ، ولكن واصِلي..

ليزا : إن مصيرَ الحب، هو الانحطاط. هذا ما كتبتَه أنتَ في كتابِك (مآخذ زوجية صغيرة). وهذا أمر فظيعٌ! عندما قرأتُه، كان لديّ انطباعٌ بأنني تفاجأتُ بحديثٍ لا ينبغي لي أن أَسمعَه، بحديثٍ كنتَ تقول فيه السوءَ عني، وهو مليء بالكلام البذيء عنا. بحديثٍ أفقدني أوهامي. انحطاط الحبّ! إن الأَرَضات، هذه الحشرات التي تَقْرِض بشراهة خشب العوارِضَ والهياكلَ، لا يراها المرءُ ولا يسمعُها، وهي تَظلّ تقرِض إلى أن ينهار البيت يوما ما. إن كلّ شيء قد أصبح أجوف من غير أن يدري المرء به. وأصبحتِ الهندسةُ المعمارية، والهيكلُ، وكلُّ ما يُفتَرَض فيه دعم الجدران بلا معنى! وها هي حياتنا الزوجية! لقد حلّ فيها الكسلُ محلّ الحبّ، وأجلَتِ العاداتُ المشاعرَ، ولهذا مظهرُ بيتٍ دعائمُه ليستْ من خشب بل من كرتون، ومن ورق معلوك. والمحبّة؟ في البداية كنتَ تفضّلني، ولكن هل تفضلني دائما؟ وتزعم أنك تحبُّني، ولكن هل أرضيكَ دائما؟ وبما أنني هكذا، فقد تبدّد السؤال، والرغبة أيضا تبدّدتْ. إنكَ لا تتمنّى العيش معي، بينما أنت تعيش معي. فأنا لستُ انفلاتَكَ، وإنما أنا سِجنُك، وأنتَ ترتَطِمُ بي، وتتحمّلُني.



جيل : ولكنني أريد الاستمرار. وفي النهاية أريد..

ليزا : ولماذا الاستمرار؟ وهنا أيضا قرأتُ لكَ: لا يبقى الرجالُ والنساءُ معا إلا لما عندهم من أحط الأشياء، وأبخسِها، وأقبحِها فيهم، وهي: المنفعة، وقلَقُ التغيير، خشية الشيخوخة، والخوف من الوحدة. إنهم يسترخون، ويتضاءَلون، ويُهمِلون الفكرة التي يمكنهم أن يصنعوا بها شيئا ما في حياتهم. ولا يمسك أحدهم بيد الآخر إلا من أجل ألا يمشيا وحيدَيْن نحو المقبرة. فأنتَ لم تبقَ معي إلا لأسبابٍ فاسدة.

جيل : بينما أنتِ، طبعا، لم يكن لديكِ من ذلك سوى الحسنات؟

ليزا : نعم.

جيل : وما هي؟

ليزا : أنتَ.

جيل : (على الرغم من تأثره بالعنف معها اعترفت بمحبّتِها، فلم يتمكن جيل من الامتناع عن السخرية) أنتِ تحبينني، ولذا تقتلينني؟

ليزا : (منكسةً رأسَها، وخافضة نظرها إلى الأرض، تدمدم لنفسها وله) إنني أحبُّكَ وهذا يقتُلُني. (يُدرِك جيل أنها صادقة) في ذلك اليوم، عانيتُ كثيراً، وكنتُ وحيدة، وشربتُ. شربت قليلا في البداية. فقط



لانتظارك. ولكنك لم تعُد. فواصلتُ الشــربَ. وبقدر ما كنتُ أنتظرك، بقدر ما كنتُ أشتاق إليك. وبقدر ما كنتُ أنتظرك، بقدر ما كنتَ تتظاهر قصدا بالتأخُّر. وبقدر ما كنتُ أنتظرك، بقدر ما كنتَ تســتخِفُّ بي، وتحتقرُنــي، وتدوسُ عليّ! ففكّــرتُ بوضوح: إذا لم يقُلْ لي قطُّ أنه يخوننــي، فلأنه يخونني كلّ الوقت. وإذا لم يتحدّثْ قط عن نساء أخريات، فلأنه يراهنّ باستمرار. وإذا لم يترُك قطّ علاماتٍ مثيرةً للشُّبهة، فلأنه منظّمٌ تماما. والشــراب، إنما هو الاعتقاد بأن المرء أغلق بابَه للتوّ على العدو، في حين أنه أسكنه للتــوّ في بيته، بطريقة نهائية، خلفَ أَرْتِجَة الصمت. ويشــرب المرء حتى يُغْرِق فكــرةً، ولكنه لا ينجح إلا في جعلها هاجسا له. والشــكّ الذي يريد المرء أن يدمّره، يجعلُه المشروب أقوى، وأكثر حيوية، ويمنحه الســاحة كلّها. ولقد اقتنعتُ بأنكَ كنتَ على وشــك أن تهجرنــي. وكان هذا يبدو لي أمــرا محتَمَلا في أوّل الزجاجــة، وأكيدا عنــد الإجهازِ عليها. وعندما وصلتَ، كنــتُ ثمِلَةً من الغضب الشــديد. فاختبأتُ وضربتُكَ.

جيل : هل اعتقدتِ أنني كنتُ مع امرأةٍ أخرى؟

ليزا : (منطويةً على نفسِها) هذا لا يعنيني.

جيل : هل اعتقدتِ أنني كنتُ مع امرأةٍ أخرى؟

ليزا : أنتَ تفعل ما تشاء، ولا أهتم بمعرفته.



جيل : هل اعتقدتِ أنني كنتُ مع امرأةٍ أخرى؟

ليزا : نحن زوجــان تحرُّرِيّــان libéral، أنتَ تذهب حيث تشاء، وأنا كذلك، وبناء عليه، لا رجعة إلى الوراء.

جيل : إذن هذا ما اعتقدتِه!

ليزا : آ..! أرجــوكَ، لا تحاوِلْ أن تجعلني أصدِّق أنني كنتُ غَيْرَى.

جيل : بلى، لنكنْ بُسطاء: كنتِ غيرَى.

ليزا : (خارجةً عن طورِها) لا!

جيل : دَعْكِ من هذا إذن، إنه أمرٌ بدائي، ولكنه حالتُكِ.

ليزا : أنا لستُ بدائية!

جيل : بلى! إنــك تدّعين، في المجتمــع، أن عقلَك منفتِحٌ، ولكنّكِ في الواقــع لا تتحمّلين فكرة أن ألْمِس امرأةً أخرى.

ليزا : طبعا! كلُّ هــذه الحماقات التي يقولهــا المرء أثناء حفلات العَشــاء في المدينة من أجل الظهور بمظهر الذكي وهو يمرِّر الأطباق!

جيل : إذن، أنتِ لستِ تحرُّرِيّة (ليبرالية)؟

ليزا : على وجه الخصوص، لا!

جيل : إذن، أنتِ غَيْرَى.

ليزا : جدا!



جيل : إذن، نحن لسنا زوجين حُرَّيْنِ؟

ليزا : نظريا فقط، وبشكل مجرّد جدا. بين الجبنة والقهوة[1] لا في سائر الوقت.

جيل : أنا لا أتّفِق معكِ.

ليزا : (عنيفةً) وأنا أيضا، لا أتّفِق مع نفسِي. وذلك لأنني لا أملِك عقلا واحدا، بل عقلين. نعم، يا جيل! عندي عقلان: واحدٌ حديث وآخرُ قديم. الحديثُ يحترم حرِّيّتَكَ، ينتشي بالتسامح، ويبدي تفهُّما كثيرا للحذلقة. ولكن القديم يريدك لي وحدي فقط، ويرفض المشاركة فيك، وينتفِض لأول اتِّصالٍ هاتفي من مجهول. ويُفكِّر بشأن قائمةِ حسابِ مطعمٍ غيرِ معلّلة. ويغتمّ لأقَلِّ تغيُّرٍ في العطر. ويقلَقُ عندما تستأنف رياضتَكَ أو تشتري ثيابا جديدة. ويشتبِه في ابتسامتِكَ ليلا عندما تحلم. وأرمي بالموت فكرة أن امرأة أخرى تُقبِّلُكَ، وأن ذراعين تحيطان بعنقِكَ، وأنّ ساقين تنفرجان تحتك.. فهنالك أفعَى قابعةً في أعماقي، ذاتُ عينينِ صفراوينِ وثاقبتين متيقِّظتينِ، لا ترتاحان أبدا، إنها أنا، يا جيل، وهي أيضا أنا. ولن تستطيع أنتَ، حتى بدروسٍ مكثّفة وبألفين وخمسمئة سنة من التربية، أن تنتزع مني ما فِيّ من

---

(١) كناية عن قصر الوقت بين أمرين، وأصل هذه الكناية (بين الإجاص والجبنة) entre la poire et le fromage، لأن الفرنسيين في القرن ١٧ كانوا يتناولون الجبنة أولا، ولكن المؤلِّف غير الكناية بما يتناسب مع عصره الراهن.



عنصر حيوانيّ وغريزيّ في الحب.

جيل : الحياةُ الزوجيةُ، يا ليزا، بيتٌ يملك سُكّانُه المفتاح. فإذا ما أُغْلِقَ من الخارج، فإنه يصبح سِجنا وهم سُجَناء.

ليزا : هل تعرف أناسا لا يذهبون إلى أيِّ مكان إلا ليهربوا منه؟ إنكَ هكذا.

جيل : لا.

ليزا : أنتَ ترى نساءً، ولديك مواعيد، وأنتَ تَعِجّ بالرغبات.

جيل : أنتِ صِحّتي. وما لقاءاتي سوى حُمّايَ.

ليزا : أنتَ تُرَشِّح كثيرا.

جيل : هذا ما تعتقدينه. أنتِ لا تعلمين شيئا عنه.

ليزا : لا. ولكني أتصوّر..

جيل : أنتِ تعلمينَ أم تتصوّرين؟

ليزا : (صارخةً) أنا أتصوّر! ولكن الأمرين سِيّانِ. وهذا أيضا يؤلِم!

جيل : ربما أكثر. (مدة) إنني أدري أين هي الأَرَضات: إنها في جُمجُمتِكِ.

ليزا : كيف أصنع غير ذلك: أنتَ لم تقُل لي شيئا.

جيل : إن قول كلِّ شيء لا يبدو لي أمرا محترَما. لاحظي، في ذلك المساء، كان الحقُّ معكِ: لقد كنتُ مع

امرأة.

ليزا : (منتصِرَةً) آ ...، أرأيتَ!

جيل : مع (روزلين Roseline)، ناشِرتي.

ليزا : (مُزَعزعَةً) مع روزلين؟

جيل : نعـم. الضخمة، روزلين التـي لا يمكن الإحاطة بها. تلك التي تسمينها بلطفٍ (بقرةً بلا قرنين).

ليزا : صحيـحٌ أنّ ليسَ لهـا قرنان، أليـس كذلك؟ (ينظر كلٌّ منهمـا إلى الآخر، ثم ينفجـران بالضحك. كان الضحك قليلا، لكنّه أزال عنهما التوترَ قليلا)

جيل : إن لخّصتُ الأمر، فأنا مذنبٌ في تصوُّرِك. فمُحاكمتي جـرت هنا، من غيري، ومن غيـر مرافعة، ولا دفاع، بين زجاجتي مشـروب مخبّأتين خلـفَ كتبي. وقدً ضربتِنـي لأن جيـل الافتراضي، فـي أوهامكِ، قد اسـتغنى عنكِ. وسـخِر منك بالتقلّـب في أحضان الأخريات! والمشكلة أنكِ لم تضربي رأس المتخيِّل، وإنما رأسي أنا.

ليزا : متأسِّفة.

جيل : لاحظـي، كان ذلك دوري. وفي العـادة، كنتِ تلومين نفسَك على احتساءِ الشراب المضِرّ.

ليزا : متأسِّفة.

جيل : ربما لم تُخْلَقي إلا للمشاكل الصغيرة، المشاكل التي تبدأ.



ليزا : (محتجّةً) لا.

جيل : هنالك شخصٌ ما فيكِ لا يريد أن يشيخ معي. وهنالك شخص ما فيكِ يتمنى أن يضع نهايةً لعلاقتنا.

ليزا : لا.

جيل : بلى! بلى! أنتِ تفضّلين الأكاذيب التي تسيطرين عليها: أنتِ لا تتحمّلين الهجرَ بلا شك.

ليزا : الهجر؟

جيل : إن الأشياء تنفلِتُ منكِ. وإن الأحوال تصبح أقوى كثيرا. وإن المشاعر تصبح أكبر بكثير لديكِ. وإذا أراد المرء أن يتأكّد من كل شيء، فعليه أن يكتفي بالمشاكل الصغيرة. وبعلاقاتٍ ذات معالِمَ، سهل تعرّفها، وذاتِ بداية، وبيئةٍ، ونهاية، وسبيلٍ مُعَلّمٍ بمراحل واضحة: كأوّلِ ابتسامة مُتَبادَلةٍ، وأوّلِ ضحكة متواصلة، وأول ليلةٍ، وأول مشاجرة، وأول صُلْحٍ، وأول ملَلٍ، وأول سوءِ تفاهم، وأول عُطُلاتٍ مخفِقة، والانفصال الأول، والثاني، والثالث، ثم الانفصال الحقيقي. وبعدئذ، يبدأ المرء ثانية. ويُسَمّي ذلك حياةَ مغامرةٍ، وهي بالأحرى حياةٌ بلا مغامرات، وحياةٌ في مسلسلات. فليس من المعقول أن نُحِبّ دائما، وأن نحب زمنا طويلا، لأن ذلك من الجنون الخالص. والصواب أن نحب فقط في الزمن الذي يكون فيه الحب لطيفا. وها هي ذي عقلانية الحب: أن نحبّ في الزمن الذي تكون أوهامنا قائمة

في هذا الحب، وأن نهجره فورَ سقوطها. ولننفَصِلْ حالما نكون أمام شخصٍ ما حقيقي، وليس شخصا وهميا.

ليزا : لا، لا، لا أريد ذلك.

جيل : إنه لأمرٌ ضدّ الطبيعة أن نحبّ دائما، وأن نحبّ لزمن طويل.

ليزا : لا.

جيل : إذن من أجل أن يدوم ذلك، يجب أن نتقبّل عدم اليقين، وأن نتقدّم في مياه خطرة، عندها لا يتقدّم المرء إلا إذا كان يملك الطمأنينة، والاتّكال على الأمواج المتعارضة، ويواجه تارة الشكّ، وتارة التعب، وأحيانا السّكِيْنَة، ولكن بالحفاظ دوما على الاتجاه.

ليزا : أنتَ لا تَيأس أبدا؟

جيل : بلى.

ليزا : وماذا بعدُ؟

جيل : أنظر إليكِ وأفكّر: هل عندي رغبة في أن أفقدَكِ على الرغم من شكوكي، وظنوني، وقلَقي، وإرهاقي؟ ويأتيني دوما الجواب نفسُه، والشجاعة معه. فمن غير المعقول أن نحبّ، إنه نزوة لا تنتمي إلى عصرنا، وهو لا يُسوّغ، وليس عمليا، وتسويغُه الوحيد يكمن فيه.

ليزا : وإذا لم أتوصّل أبدا إلى الثقة بك، فالنتيجة أنني لن



أملك الثقة بنفسي. إنني أجد صعوبة في الوثوق.

جيل : الوثوق. وعدم الوثوق أبدا. إن الثقة لا تُمْتَلَك. وإنما تُمْنَح. فالمرء يصنع الثقة.

ليزا : بحقٍّ، أجد صعوبة.

جيل : لأنك تجعلين من نفسِك متفرِّجةً، وقاضية. إنك تنتظرين من الحب شيئًا ما.

ليزا : نعم.

جيل : بل هو الذي ينتظر منك شيئًا ما. أنتِ تتمنَّيْنَ أن يُثبِتَ لك الحب أنه موجود. هذا طريق خاطئ. فعليكِ أنتِ أن تثبتي أنه موجود.

ليزا : كيف؟

جيل : بأن تصنعي الثقة.

ليزا : (تدرِك ذلك، ولكنها لا تستطيع أن تُقِرّ ولا أن تُحِسّ بما قاله جيل. ويُثقِل عليها شعور بعدم الأمان. وتبحث عن شيء تفعله بنفسها، وبجسدها) أنا.. أنا.. سوف أبحث عن حقيبتي. (تنتظر قبولا من جيل. ولما لم تكن منه ردة فعل، ألَحّتْ) إنها جاهزة منذ خمسة عشر يوما.

جيل : (لم يعترِض. صعِدت ليزا الدرجات وعادت للنزول مع أمتعتها ووقفت أمامه) أوَلم تبلغْكِ فكرةُ أنني قد غفرتُ لك؟



ليزا : (ترفـض كَرَمَه) هــذا كثيرٌ على غفران شـكوكي.. وضربتي.. وكذِبي..

جيل : يمكنني أن أجعل لك نصيبا.

ليزا : لقد سبّبتُ لك معاناة عظيمة.

جيل : إنني لا أتحسّـر على معاناتــي إن كانت الثمن الذي يُدْفَـع لأجلنـا. (بطريقة طفولية ترفـض ليزا ثانية بحركة من رأسِها) منذ قليلٍ، غفرتِ لي تماما، أنتِ.

ليزا : كان ذلك أسْهلَ، لأنكَ لم تحاول قتلي.

جيل : إنّ مـا كنتُ أسـمعه، كان نغمةً أخرى، كنتُ أسـمع: أريد أن أعيش معك.

ليزا : نعم.

جيل : ألا ترغبين؟

ليزا : لا. منذ قليل، لم تكـن تعرِف. وكنتَ تعتقِد أنكَ أنتَ الذي..

جيل : لا. كنـتُ أعرِف ذلك من قبلُ. (لـم تجرؤ ليزا على تصديقه. فألح هو ببطء) لقد كنتُ أتذكّر كلّ شــيء. منـذ أن اسـتعدتُ وعيي علــى النقّالة، عـدتُ إلى نفسي. إنني لم أفقد الذاكرةَ قطُّ.

ليزا : ماذا؟

جيل : لقد كان فقدان الذاكرة أسـلوبا للتحقيـق، والفَهْم، كنـتُ أريد أن أعرف لماذا كنتِ تكرهينني إلى درجة

أنك ضربتِني في العتمة. وكان فقداني الذاكرة كذبةً لأعود وأجدك. فأنا لم أكذِب عليك إلا بدافع الحب. (تنظر إليه بجفاء. إلا أنه يتابع بلطف) أنتِ وأنا، بعد خمســةَ عشرَ عاما، لم يكن لدينا سوى الكذب لبلوغ الحقيقة.

ليزا : (نافرةً) الحقيقة؟ حســنا ها هــي، إنكَ تعرفها، وأنا أعرفها، الحقيقة! وماذا بعد؟ هيه! ماذا يفعل المرء بالحقيقة؟ ماذا يفعل؟ لا شيء!

جيل : ما ينبغي تقاســمه فــي الحياة الزوجيــة ربما ليس الحقيقــة بل الأســرار. ســرٌّ إرضائك إيايَ. وســرٌّ إرضائي إياكِ. وسرٌّ ألا يتمّ ذلك.

ليزا : بل هذا ســيتمّ! (تملأ كأس مشروب وتتجرّعه دفعة واحدة. ثم تتناول حقيبتها، وتتوجّه نحو المخرج)

جيل : لقد غفرتُ لك، يا ليزا.

ليزا : نِعْمَ الأمرُ لك!

جيل : اقبلي أن أغفر لكِ، من فضلكِ.

ليزا : (بمزاج سيّئ) أحسنتَ، إنك رائعٌ.

جيل : ولكن لن يفيد شــيئا أن أغفر لك إذا أنتِ لم تغفري لنفسِكِ.

ليزا : (ذهِلتْ لهذه الفكــرة، فتوقّفتْ عند العتبة. والتفتتْ بغضب) أوَلم تتحمّل لعب الدور الجميل في ذلك؟

جيل : (يحكّ جرحَه) الدور الجميل؟ لقد فاتني ذلك.

ليزا : أما أنا فلم أتحمّل. لم أتحمّل أن تتكهّن بالخِسّة التي توجد في عقلي، ولا أن تفهمني، ولا أن تعذرني، ولا أن تغفر لي. فأنا أريدك أن تكرهني، وأن تضربني بشدة، وأن تشتمني. وأريد تتألّم جدا مثلي.

جيل : (يشير إلى زجاجة المشروب) كأسٌ أخرى للطريق؟

ليزا : (هائجةً لاستفزازها، انتزعت الزجاجة، ووضعت فوهتها بين شفتيها، وبجرأةٍ شربتها حتى آخرِ قطرة) ها هي.

جيل : تمام.

ليزا : إنني لا أتحمّل أن تكون أفضلَ مني.

جيل : منذ قليلٍ، كنتُ الأسوأ.

ليزا : وفي النهاية، أنتَ أفضل. ولكن هذا لا يطاق أيضا.

جيل : آسفٌ لكوني كذلك. (تذهب ليزا نحو الباب. يحاول أن يستوقفَها) إننا متحابّانِ، يا ليزا : ولن نفترق!

ليزا : نعم إننا متحابّان، ولكننا نحب بطريقة سيِّئة. وداعا. (تفتح الباب)

جيل : ليزا، أود أن أشكرَكِ.

ليزا : عفوا؟

جيل : إنني لم أكن أهتم بكِ. وأخفيتُ عنكِ حناني، كما يُحجَب وجه امرأة، فلم أكن أرى من خلفه ملامحَكِ.



ولم أكن أجرؤ أن أســألكِ لماذا كنتِ تشربين. وكنتُ أعتمِد على مدّة حياتنا الزوجية – وهي خمسة عشر عاماً – من غيــر أم أدرك أن الزمن ليس حليفا في الحب. فشــكرا لاغتيالكِ حياتنا الزوجية التي كانت نائمة. وشــكرا لقتلكِ الغرباء الذين أصبحنا إياهم. ليس هنالك مَنْ يمتلك هذه الشــجاعة سوى امرأة. (تهزّ كتفيها. وللتمسُّكِ بها، يتابع) الرجالُ جبناء، فهم يمتنعون من رؤية المشاكل التي في بيوتهم، ويرغبون في الاســتمرار بالاعتقاد أن كل شيء يجري على ما يُرام. أما النساءُ فلا يُدِرْنَ وجوهَهُنّ عنها.

ليزا : اكتب هذا في كتابك القادم، وســوف تكسَبُ قارئاتٍ جديدات.

جيل : النساءُ يواجهن المشــاكلَ، يا ليزا، ولكنّهُنّ يملنَ إلى الاعتقاد بأنهنّ هنّ أنفُسَهن المشكلةُ، وأن بلَى الحياة الزوجية ينتج من بلَى إغوائهِنّ، وهنّ يريْنَ أنفسَــهنّ مســؤولاتٍ عن ذلك، ومذنباتٍ، وهنّ يَرْدُدْنَ كلّ شيء إليهِنّ.

ليزا : الرجالُ يخطئون بالأنانية، والنساءُ بمركزية الذات.

جيل : واحدٌ لكلٍّ. المباراة تعادُلٌ.

ليزا : صِفْرٌ لكلٍّ. المباراة لاغيةٌ كلّيا. وداعا.

جيل : لقد عُدتُ، يا ليزا، عُــدتُ إلى هنا، إلى حياتنا، إلى حياتنا الزوجية. بعد الحادثة، لم أكن فاقد الذاكرة. لا، ولكن قبل الحادثة، كنتُ فاقدا إياها.

كنــتُ فاقــدا الذاكرة لأننــي كنتُ أشــاطرك أيامي ولياليِّ، ولكنني كنتُ أروي قصة مختلفة. وكنتُ فاقدا الذاكرة لأنني كنتُ أشــتهيكِ ثم أنصرف علانيةً إلى النســاء الأخريات. وكنتُ فاقــدا الذاكرة لأنني كنتُ أكابد شــعورا لا يُقاوم نحوكِ وكنتُ أفضّل الحديث عن نزواتي الصغيرة. وكنتُ فاقدا الذاكرة لأنني كنتُ في أعماقي مخلصا لكِ غير أنني كنتُ أفضّل الموت على الاعتراف لك بذلك. كنتُ أهيم بكِ وكنتُ أنسى أن أذكر ذلك لكِ. إنني لســتُ ســوى رجلٍ، يا ليزا، وميزةُ الرجال هي أنهم يجحدُون قِسْمَتَهم. ويُفضّلون حريتَهم. ولكن ما معنى حريةٍ لا تلتزم؟ حريةٍ جوفاء، فارغــة، رِخْوَة، حريةٍ لا تختار شــيئا، حريةٍ ضعيفة الإرادة، حريةٍ وقائية. والرجالُ يتخيّلون الحرية أكثر مما ينتفعون بها، وهم يحتفظون بها فوق رَفٍّ بعناية كبيرة بدلا من استعمالها. وهي تجِفُّ هنالك، وتقسو وتمــوت تماما قبلَهــم. لأن الحريــة لا توجد إلا إذا استُخدِمتْ. إن الرجالَ حالمون بصمتٍ: فهم يعيشون شيئا ما ويروون شيئا آخر. ويضاعفون حياتهم بحياة أخرى، ســرّيّة، مُشــتهاة، متخيّلَــة، يكُونون فيها همُ الشعراءَ الخُرْس. وكنتُ، وأنا بين أحضانكِ، وسعيدٌ للمرة الألف، أرى نفســي مع ذلــك مثلَ وحش ضارٍ أهلٍ لأن يُغْوِي جميعَ النســاء. وفي هذه الشقةِ، وفي اليوم نفسِــه الذي كنا قد اشتريناها فيه، كنتُ أتوقّع لنفسي دوما الرحيل. فعلى الأرض، أعتقد أني بحّارٌ، وفي البحر، أعتقد أني مِعْماريّ. وحين أكون عاشقا،



كنتُ أريد نفسي بلا مانع. وحين أكون متزوّجا، كنتُ أرغب في أن أكون غير مخلِص. إنني مزدَوَجٌ، يا ليزا، مزدَوَج وفخور أن أكون كذلكً، كنتُ أمشي إلى جانب ذاتـــي، غيرَ أهلٍ للقناعـــة بالواقع، وعاجزا عن إثارة الإعجاب بنفســـي، ولا أســـكن في مكانٍ ما إلا ريثما أفـــرّ منــه. وأنا غير قادر على أنْ أقـــولً لكِ إلى أي درجة كنتُ أحِبُّكِ: لأن ذلـــك يعود إلى تجاوزِ القيود من صِنْوِي. والتسليمُ بأن حياتنا الزوجية كانت أكبر مغامرةٍ لي ســـوف يدفَعُ صِنْوِي إلى الســـخرية مني. وها أنذا قد عُدتُ. وتركتُ صِنْوِي في المشفى. وقد مات من ضربتِك. فالراحـــةُ لروحه المضطربة. إن أحدا لن يتأسّـــف عليه. (يتأمّل ليزا بألم) أنا أحِبُّك، يا ليزا، وأنا حريصٌ على ما فعلتِه من أجلنا. أحِبُّكِ لأنك لستِ ليّنة. أحبك لأنكِ وقفتِ في وجهي. أحبك لأنك قادرة علـــى ضربي. أحبك لأنك تبقين الغريبة الجميلة. وأحبك لأنك لن تمارسي الحبّ معي إلا إذا كنتِ تشتهينه حقا.

ليزا : وإن أنا قتلتُكَ؟

جيل : إن كان ينبغـــي لي أن أمـــوت فأودّ أن يكون ذلك على يديكِ. إن غيابَكِ سيُسَـــمِّمني، ولن يقتلَني. ابقي من فضلِـــك، ابقي معي. إنني لا أرغب في امرأة أخرى. إنني لا أرغب في قاتلٍ آخر.

ليزا : وداعا. (وتغادِر الشقة. وتُسْمَع خطواتُها تبتعِد. يتردّد جيل، وقد بقي وحيدا. ودار قليلا حول نفسِه. ثم قرّر



أن يُطفِئ جميع المصابيــح، وكأنه ذاهب للنوم. ولم يترك ســوى المصباح الذي يضيء له كنبة القراءة. وحين مرّ بجهاز الموسيقى، شغّل قطعة الجاز، وذهب للجلــوس مفكِّــرا، ضمن دائرة الضــوء. عادت ليزا للدخول ببطء، واهنةً، ومترنِّحةً، ومن غير حقيبتِها. فتظاهر قصدا بعدم الالتفات. وانتظر. فوصلتْ إلى خلفِه) أعتقد أنني استفرغتُ على سيارتِكَ.

جيل : (ســعيدا، ولكنه ضبط عاطفته. ومن غير أن ينظر إليها، وقــرّر أن يجيب على طبيعته، مقلِّدا مشــهد لقائهمــا الأول) على كل حال، إننــي لا أطيق لونها. وكنتُ أتمناه أكثر أصالةً.

ليزا : والآن، أصبح فريــدا! (يضحكان. وأدركت ليزا بأنها تســتطيع أن تتابع هكذا، بهذه الطريقــة الخفيفة. وتــردِّد الأجوبة التــي كانت أجوبةَ جيــل في المرة الأولى) الحياة حقا شريرة.

جيل : الحياة لا تتصرّف إلا كما تشاء.

ليزا : (تمر أمامه وتنظر إليه) أيٌّ نوع من الرجال أنتَ؟

جيل : وأنتِ؟

ليزا : أنــا أؤكِّد لكَ ذلــك. إن كلّ جملــة تكلِّفني عرَقا في أسفل الظهر، ويكون لديّ شعورٌ أن عنديَ عقلا فاترَ الهمّة، وجميعَ أعراض الوهن الذي يُسَــمّى الجاذبية التي لا تُقاوَم.



جيل : آسِفٌ، ليس عندي دواء.

ليزا : أنتَ الدواء.

جيل : هل هنالك أحدٌ ما في حياتِكِ؟

ليزا : في هذا الوقت: أنتَ.

ستارة



اعترافات زوجية

«إيريك إيمانويل شميت»

تحليل فني أ.د. محمد شيحة

اعترافات زوجية: ترويض للمرأة أم للرجل؟!

«مدخل انطباعي»

في تحليل بنية أي نص في النقد الحديث هناك أكثر من مدخل أو أسلوب من أساليب الاقتراب ولا يمكن القول بأن اللجوء إلى أحد الطرق أو الأساليب يمكن أن يغلق الباب في وجه غيرها من الطرق التي تعين على فهم النص وتحليله وهناك أربعة أوجه لفهم أي نص من النصوص أولها عن طريق المؤلف في محاولة للكشف عن المهارة في إبداعه الذي تعكسه رؤيته للعالم وتنحصر الجهود النقدية في هذا الصدد بين التأويل والتحليل النفسي الحديث، والوجه الثاني يبدو في دراسة الواقع انطلاقًا من تحليل الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها من العوامل التي يفرزها ذلك الواقع وهذا ما تعني به مدارس النقد التاريخي أو السوسيولوجي، ويتمثل الوجه الثالث في نقد النص من الداخل كوحدة مستقلة مكتفية بذاتها، وهذا يعني أن يتعامل الناقد بحذر شديد مع أي معلومات خارجة عن النص يرى أنها قد تفيده في فهم أسراره ومعانيه، ويتم ذلك في ضوء دراسات النقد الموضوعي والبنيوية والسيمولوجية بالإضافة إلى مراعاة إسهامات الشكليين، ويأتي أخيرًا دور القارئ أو المستقبل للعمل وذلك ما تهتم به أبحاث

الاتصال وجماليات التلقي والتي يتحول بمقتضاها الاهتمام بدراسة الأدب أو الفن من التركيز على منشئ العمل الفني وعلى عملية إنشائه إلى التركيز على القارئ على أساس أن النص لا يعيش إلا من خلال قارئ مفترض أو ملائم أو نموذجي!

وقد تراوح نقد الأدب والفن بصفة عامة ما بين الانطباعية والدقة العلمية ابتداء من التذوق ومحاولات فهم آليات العمل وقوانينه وانتهاء بإصدار حكم وتوصيله إلى العامة والخاصة دون لبس أو تعقيد أو غموض استنادًا إلى مجموعة من المعايير والضوابط مع تفادي التعامل مع العمل الفني وفقًا لمزاجية أو دوافع لا علاقة لها بالأدب أو الفن أو التعامل معه لتأكيد أو دحض آراء مسبقة.

وهذا هو مدخلنا للفحص النقدي لمسرحية «اعترافات زوجية» للكاتب متعدد المواهب «إريك إيمانويل شميت»، وقد عرضت هذه المسرحية على المسرح في سبتمبر سنة ٢٠٠٣ على امتداد عدة شهور، وقد وضعت لافتة «كامل العدد» على شباك التذاكر طوال هذه المدة.

«جيل» بطل هذه المسرحية ضحية حادث غامض ويعاني نتيجة لذلك من فقدان الذاكرة وهو يشعر أنه قد أصبح غريبًا بالنسبة لنفسه وبالنسبة للمكان عندما تقوده زوجته «ليزا» إلى عش الزوجية.. من هو «جيل» ومن هي «ليزا»؟ كيف كانت حياتهما المزدوجة، وكيف حاول أن يعيد تشكيل أو توليف وجوده من خلال ما ترويه «ليزا» له، ولكن ماذا لو كانت «ليزا» تكذب؟ هل هو كما تصفه؟ هل هي زوجته حقيقة؟ إنه.. أي

المؤلف يستخدم نوعًا من التشويق المدهش في عرض حكاية زوجين يبحثان عن الحقيقة.. إنها «كوميديا» تحمل الكثير من المفاجآت من خلال عدة مواقف بين الطرفين تحدث بالتبادل، والتي تحدث انقلابًا يحول مجرى الحدث مرة بعد أخرى حتى نهاية المسرحية، وقد عرضت هذه المسرحية في معظم أنحاء أوروبا تقريبًا، كما عرضت في «أمريكا اللاتينية» حيث حصلت على جائزة أفضل عرض سنة ٢٠٠٥، فكيف عالج «شميت» هذا الموضوع على مستوى الشكل والمضمون؟

تبدأ أحداث المسرحية بدخول «جيل» و«ليزا» شقتهما ليلا.. تدلف هي للداخل بينما يتخلف «جيل» حيث يقف عند عتبة الباب وفي يده حقيبة ويبدو كأنه لا يعرف هذا المكان كما يبدو مترددًا في الدخول وما يلبث أن يجيل النظر إلى كل أركان الشقة وكل قطعة أثاث بعد أن تغمر المكان أضواء المصابيح.. ثمة شيء غامض يتعلق بارتباط «جيل» بالمكان لذلك فإنه لا يكف عن طرح الأسئلة عن بعض مفردات الأثاث ولا تكف هي عن تأكيد ارتباطه بهذه الأشياء التي كان يصر دائمًا على الاحتفاظ بها وعدم استبدالها أو تجديدها تأكيدًا لنظريته «لا شيء ينبغي القيام به في بيت ما!».

هل العيش معي جحيم لا يطاق؟! قد يبدو السؤال الذي يطرحه على «ليزا» مفاجئًا لقارئ المسرحية أو مشاهدها ولكنه ليس مفاجئًا لتلك المرأة التي تؤكد له أنها تعاشره منذ خمسة عشر عاما وتكون إجابتها عن سؤاله بعد فترة صمت: «هو دون شك جحيم لا يطاق.. إلا أنني



بشكل ما أتمسك به».

هذا المشهد الافتتاحي في المسرحية يحدد الموقف الذي سيبني «إريك شميت» عليه الحدث الدرامي بأكمله، كما يهدف إلى تركيز انتباه المتلقي على أشياء محددة مع احتفاظه في الوقت نفسه بأصول حرفية الكتابة فالمشهد وإن كان يوحي بمركز الاهتمام في المسرحية والذي ينحصر في شكل العلاقة بين «جيل سوبيري» و«ليزا»، إلا أن طبيعة هذا الاهتمام لا يمكن تحديدها بوضوح أو فهمها فهمًا كاملا قبل أن يكتمل الحدث في نهاية المسرحية، وتكمن براعة المؤلف هنا في أنه يجعل المتلقي بعد صفحات يمسك بأول الخيوط فمنذ خمسة عشر يومًا استيقظ «جيل» ذات صباح ليجد نفسه طريح الفراش في أحد المستشفيات وانتبه على صوت إحدى الممرضات تعرب له عن فرحتها باستفاقته منادية إياه باسم «السيد سوبيري» فأحس بغرابة الاسم وظن أن هناك خطأ ما في التسمية وقعت فيه إدارة المستشفى، وعندما أجهد ذاكرته في البحث عن هوية أخرى غير تلك التي يريدون إلصاقها به ليكتشف أنه لا يعرف من يكون لأنه فقد الذاكرة، ثم تزوره امرأة أخرى ظن من طريقة ملاطفتها له أن مسعفة من صنف خاص جدًا أنيطت بها مهمة مميزة ويكفي لتأكيد ذلك أنها أشعرته بأنها زوجته وخاصة أنها لم تكن ترتدي زي الممرضات، لذا فقد ظل يخاطب «ليزا» زوجته بتحفظ شديد وبصيغة الجمع التي تدل على الاحترام.. لقد أكدت له أنها زوجته وأنهما في بيتهما وتحت تأثير كلماتها يسلم بالأمر الواقع.. هو إذن فاقد للذاكرة وهذه زوجته وذاك بيته ولكن ما الذي سوف يفعله إن لم يستعد



الذاكرة؟ هذا هو السؤال الرئيس الذي ألح على ذهنه خاصة وأن كثيرًا من الأشياء التي تحيط به ما عادت تحمل أي معنى بالنسبة له لأن هناك خارج هذا الذهن كونا بأكمله مملوءا جدًا ومتماسكا ولكنه أصبح كالمتاهة بالنسبة له فقد شعر بأنه غير قادر على أن يعثر لنفسه على الدور الذي يمكن أن يلائمه في ذلك الكون الغريب!

وبعد حوار كتب بعناية شديدة يسترسل فيه «جيل» في التعبير عن مبلغ الحيرة التي وقع فيها من جراء انزعاجه من احتمال استمرار حالة فقدان الذاكرة والتي لن تزول إلا إذا حدثت له صدمة ولعل هذه الحالة هي إحدى بوادرها والتي يتمثل فيها رغبته في محاولة التعرف على نفسه وعلى تلك المرأة التي تؤكد له أنها زوجته، ومع ذلك يعتقد أنها لن تستمر في العيش مع فاقد للذاكرة.. مع قرد يشبهه أو على الأقل مع توأمه الذي لم يعد سوى مظهر منه.. لقد ظل يطرح المزيد من الأسئلة المتلاحقة على «ليزا» في تيار متدفق من التفكير بصوت مسموع: هل كانت حقًا تحبه؟ وإذا لم تكن تحبه فقد آن الأوان أن تحاول التخلص منه على الأقل لأنه لم يعد هو نفسه، وهل كانت بينهما معاشرة حميمية طبيعية أم كانت متكررة وفيها كثير من الاندفاع؟

وعندما يهم بتقبيلها بعد أن حركت مشاعره تجاهها بتأكيدها له على مدى شدة تقبل كل منهما للآخر تتملص منه وتبعده عنها معتبرة أن ذلك أمر سابق لأوانه الآن بالذات فما يهمها في المقام الأول هو أن تدعه يتعرف على نفسه وعلى الماضي القريب على الأقل وإن كانت قد أدركت من

خلال بعض العبارات التي بدأ يرددها أنها نفس عباراته السابقة حرفيًا لأنه كان مولعا بنحتها في صورة مقولات نظرية مكثفة يكررها ارتباطًا بمناسبات معينة ولكنه لا يبدي أي نوع من التفاؤل فبعد أن صدته بشكل حاسم يعود إلى الشرود مرة أخرى ويصبح مبلبل الخاطر وتخطر على باله فجأة فكرة الرحيل ويصر على ذلك ولكنها تستوقفه سائلة: إلى أين؟ أنت لا تستطيع المضي إلى أي مكان.. إنك هنا في بيتك، هنا بيتك وأنا زوجتك يا «جيل» وعندما يستسلم وينزل حقيبته على الأرض يطلب من «ليزا» أن تساعده في رحلة البحث عن ذاته، ومن ثم أصبح يتعين عليه أن يصدق كل ما تقوله من أنه كان رسامًا فهو الفنان الذي قام برسم تلك اللوحات المعلقة على الحائط وأنه لم يكن يتكسب عن طريق الرسم وإنما عن طريق كتابة الروايات البوليسية، كما أنه لم يكن زوجًا غيورًا بل وفيًا مخلصًا في حدود ما تعلم على الأقل، فقد كان لا يبرح البيت تقريبًا لعكوفه على الكتابة والقراءة وتزجية الوقت في ممارسة هوايته للرسم.. تلك بعض جزئيات حياته التي تجعله يتمسك بالحاضر وقد لا يخشى المستقبل بدرجة أقل بكثير من خوفه من الماضي، فقد يكون مثقلا وتقوده تلك الحالة الطارئة للسؤال عن عيوبه وليس عن مهنته أو بعض جوانب سلوكه الإيجابية و«ليزا» تخبره بأن أبرز عيوبه هو التسرع وخوفًا من أن تجره هذه الاستدعاءات إلى الوقوف على المزيد من المعلومات التي قد تسبب له بعض الإزعاج يتمنى «جيل» أن ينتظر عودة ذاكرته دون خوف مما سوف تحمله من نتائج، ولكن الهواجس مازالت تطارده فقد يكون ما حدث له مجرد نوع من الحيل الهروبية أوصلته لتلك الحالة



من عدم المعرفة متسلحًا بالجهل فرارًا من مواجهة حقيقة ما مجهولة وأن ما حدث له هو مجرد صدمة نفسية.. تلك الوساوس المجانية التي استبدت به، تؤدي به إلى الوقوع فريسة للمخاوف التي يجري توزيعها بينه وبين «ليزا» رغم محاولتها تلافي حدوث ذلك عندما أجبرها على أن تقسم له بأن الكشف عن سبب الصدمة التي أدت إلى فقدانه للذاكرة لن تؤدي إلى عدم ارتياحه بأي حال من الأحوال.

لم يكن في قول «جيل» بعد ذلك لزوجته حدثيني عن نفسي فقد صارت نفسي موضوعي المفضل أي تجاوز للحقيقة؛ لأنه نفسه كانت كذلك على الدوام وبامتياز، فقد كان دائم التودد لنفسه إلى الدرجة التي كان يوقع بها كتاباته الخاصة بعبارة «إليَّ أهدي هذا الكتاب، كتابي الخاص مع كامل الصدق والوفاء» والتوقيع «جيل»!

إنه يستنكر هذا الأمر ولكنه لا يملك أن ينفيه ويكتفي بأن تتمنى أن يكون قد وقع لها هي أيضًا بعضا من كتبه فما يكون منها إلا أن تتجه نحو أحد الرفوف وتنتزع منها كتابًا من تأليفه يحمل الإهداء التالي «إلى «ليزا» زوجتي وضميري وسريرتي التي تشعرني بالخطأ.. وحبي.. بتوقيع ممن يحبها ولكنه لا يستحقها «جيل».

يستبد بها التأثر من جراء تلك النفحة من الماضي، ذلك الماضي الذي مات، لذا فإنها تجهد نفسها كي تبتسم رغم الدمع الذي يترقرق في عينيها لتداري بذلك معاناتها معه، ولكنها تحكي له وهي تحاول أن تستعيد بشاشتها عن مبلغ عشقه للطواف حول المتاجر، وخاصة

محلات بيع الأحذية للنساء، كما تحاول تذكيره بحرصه على إبداء رأيه الدقيق جدًا فيما تقيسه من ملابس وهو رأي إنسان متذوق للجمال وليس رأي زوج ذكوري الطباع ومع استرسالها في رسم بقية ملامح صورته بدأ يشعر بمزيج من المشاعر المتناقضة التي تمثل خليطًا من صفات الذكورة والأنوثة بعد أن اعتقد للحظات أنه رجل فحل بما فيه الكفاية، وليزا تؤكد أن سحر شخصيته ينبع من هذا المزيج، ورغم أنه يبدو غير راض عن هذا التحليل؛ إلا أنه يحاول أن يبرر ذلك ويحاول استعادة تلك العبارات التي كتبها في الإهداء واستوقفته عبارة وبتوقيع ممن يحبها لكنها لا يستحقها، فلا شك أنها تحمل أكثر من معنى، وتبدو «ليزا» متنمرة عندما تخبره بأن معناها الوحيد هو أنه كان يشعر تجاهها بالدونية وبنوع من مركب النقص وأن ذلك راجع لعقدة اجتماعية أكثر منها نفسية! نظرًا للفارق الاجتماعي الكبير بينهما، فقد كان والده مجرد صانع للأجبان بينما كان والداها سفيرين! وقد كان يشعر دائمًا بهذا الفارق عندما يردد «إذا شب المرء وسط الأجبان يظل حاملا معه رائحتها الفواحة» وكأنه يحمل بذلك قدره على كتفيه وقد يشعر المتلقي ببعض الدهشة، أولا لأن هذه المرأة مازالت تحفظ عن ظهر قلب جميع أقواله المأثورة التي يولع دائمًا بنحتها وترديديها، وثانيًا لأن معظم تلك الأقوال تشعره بعدم الارتياح وتزيد من حيرته فتدفعه إلى القول:

جيل: كفى عن ذكر ما ظللت أردده وكأنك صرت اليوم أرملة.

ليزا: ذلك تقريبًا ما أنا عليه.

وعندما تكتشف ما في هذا القول من حدة وجفاف تسترسل قائلة «أنا أرملة لها طموح، أرملة تأمل في مستقبل أكبر هو ألا تمكث كذلك (ثم تقبله) ستستعيد ذاكرتك.. لا مفر إذن من أن يضطر إلى قبول كل ما تقوله «ليزا» عنه وعن علاقتهما، بل قد يكون أمـرًا جميلا من وجهة نظره، ألا تعود إليه ذاكرته قبل أن يحاول أن يعيش معها ليلة عرس ثانية، وعليها أن تذكره أين كانت الليلة الأولى لعرسهما، ثم لا يلبث أن يلاحظ أثناء تجاذبهما لأطراف الحديث أنها تسرف في الشراب، وتزداد حدة التوتر في محاولة استدراجها للتحدث عن الكحل ولكنها تتهرب من الإجابة ويكاد يتوهم من غموضها أنه كان من تلك النوعية من الرجال التي تعاقر الخمر ولكنها تنفي ذلك «لقد أصبحت متوفزة الأعصاب من جراء تدفق أسئلة «جيل» والتي تتعرض لأدق تفاصيل حياتهما الجنسية والعاطفية، وإزاء التناقض الواضح في إجاباتها وقناعته بافتراض ألا تكون صادقة في كل ما تقوله يبدو واضحًا له كل الوضوح أن سوء النية هو سيد الموقف.

وحتى يحول المؤلف دفة الحديث في اتجاه آخر يسألها عن المكان الذي وقعت فيه الحادثة التي أدت إلى إصابته بفقدان الذاكرة، تخبره بأنه بينما كان يهبط السلم الخشبي الصغير الذي يؤدي إلى الطابق العلوي التفت إلى الخلف بسرعة ففقد على إثرها التوازن مما أدى إلى اصطدام رأسه بأحد الأعمدة فسقط على الأرض بلا حراك وعند هذه النقطة يربط «جيل» بين نفسه وبين بطل رواياته البوليسية المفتش «جيمس ديرتي» في طريقته لإجراء التحقيق والتحري عن مكان وقوع

أي جريمة وكشف أبعادها، فمن يعلم أي جريمة ما لم تكن قد ارتكبت في هذا المكان؟!

وحتى تكبح «ليزا» جماح أفكاره تلك لتبعده عن المزيد من التفكير في تلك الحادثة تقول له.. إنه انحراف مهني.. أنت تكتب روايات الدسيسة والجرائم وتحب الشعور بالخوف والشك والاشتباه وافتراض وقوع الأمور الخطيرة.. ثم لا تلبث أن تضيف جانبًا آخر من جوانب شخصيته لتكشف عن مدى التعارض بين الفعل والممارسة عنده وما يرتبط بذلك من تفاؤل أو تشاؤم وعن مدى ارتباطهما بالفكر.

ويلاحظ القارئ المدقق أن «إيريك شميت» يبدو حريصًا من خلال الإرشادات المسرحية على الاستعاضة عن السرد بوصف الحالة النفسية المعبرة عن الجو العام للموقف فيبدو الأمر وكأننا أمام «سيناريو» يتحول في ذهن المتلقي إلى مجموعة من الصور تسهم في تحقيق دفعة للحدث، وهذا ما ندركه عندما نقرأ هذه الإرشادة «بشزر ينظران في اتجاه بعضهما البعض مرة أخرى وكأنهما عدوان لدودان يود كل منهما لو أنه يتفوه بأكثر مما تفوه به الآخر غير أن أيًا منهما لا يجرؤ على ذلك».

يزداد توتر «ليزا» إذ ترى أنه في حالة ذهنية جيدة ومن الصعب أن تقتنع بأنه لم يستعد ذاكرته، فالطريقة التي يفكر بها تبدو منطقية والأسئلة التي يطرحها تبدو ذكية وهو في حالة من الهياج مبعثها الخوف من ماضيه الذي يتصوره على نحو بشع وتحاول «ليزا» إقناعه بعكس ما يقول باعتبار أن ذلك نوع من إعادة تأهيله مستغلة في ذلك ما يعانيه



من التباس ذهني فتسخر منه مؤمنة على كلامه، فلا شك أنها بذلك سوف تحقق حلم كل امرأة ترغب في ترويض زوجها بعد مرور زمن على حياتهما الزوجية المشتركة، وتختم كلامها بقولها «انظر جيدًا، إن من تقف أمامك الآن ليست مسعفة طبية وإنما مروضة!»

ويبدو المشهد وكأنه ساحة معركة وشيكة الوقوع وأن هناك لحظات من التوتر تعقبها لحظات من التقارب الممزوج بحالة أشبه ما تكون بالحنان قادتهما إلى تبادل القبلات والعودة مرة أخرى للحديث عن ليلة عرس جديدة، ربما في المكان نفسه الذي جمعهما منذ خمسة عشر عامًا، وفجأة تنتبه «ليزا» إلى حقيقة ظلت خافية عليها، ونجح المؤلف في إخفائها عن المتلقي الذي يتابع بشغف حالة ذلك الزوج التي تبعث على الشفقة وهو في حالة نفسية سيئة بسبب عدم معرفته حقيقته ومعرفة من يكون؟!

إن «جيل» يفضل أن يتم لقاؤهما الحميمي في منزلهما بدلا من الذهاب إلى إيطاليا أو بالتحديد إلى «بورتو فينو» أي المكان الذي أمضيا فيه ليلة عرسهما فكيف تذكر كل ذلك وعندها تواجهه «ليزا» مؤكدة أنه قد استعاد الذاكرة!

وهنا يعود «إيريك شميت» لممارسة هوايته في تحقيق الاستخدام الأمثل للإرشادة المسرحية «تنهض وتنتصب أمامه ثم تتفحصه.. يوقف احتجاجه وشيئًا فشيئًا تفهم ما جرى بينهما».

ليزا: أنت لم تفقد الذاكرة بالكل يا «جيل».

جيل: بلى

ليزا: أنت تكذب يا جيل.

جيل: وأنت كذلك يا ليزا!!

«يتفحص كل منهما الآخر.. يدوران حولهما كلبؤتين تتأهبان للانقضاض على بعضهما» لقد بدأت المعركة بينهما ويبدو أن كل الحوار الفائت كان نوعًا من الهدنة أو الخداع أو الكذب ولا بد أنهما شريكان في ذلك، وقد تسبب في كل ذلك زلة لسان «جيل» فهل هو في طريقه لاستعادة ذاكرته، وأن هذا هو أول الغيث أم أنه لم يكن قد فقدها على الإطلاق؟

هناك على الأقل قرينة على أن الأبعاد الحقيقية لشخصية كل منهما لم تتضح لنا بعد وأن الحوار السابق الذي دار بينهما يبدو وكأنه مناورة محسوبة بدقة وعناية شديدتين.

أول الأكاذيب أن اللوحات المعلقة على الجدران هي لوحات «ليزا» وليست لوحاته هو على الإطلاق، وأن «جيل» الذي يرافقها خلال طوافها حول المتاجر محض اختلاق منها يعترف «جيل» بأنه قد استعاد ذاكرته ولكن بشكل جزئي فهو مازال لا يتذكر أي شيء عن الحادثة، بينما تشعر هي بأن الهدف من كل الأسئلة التي كان يطرحها هو استدراجها كي يجد متعة في الاستماع إلى إجاباتها البلهاء، والتي لا تمت إلى الحقيقة بصلة، كما أنها تعتقد أيضا أنها مجرد وسيلة للانتقام منها ومعاقبتها ولكن على أي شيء!

لقد استعاد ذاكرته بالفعل، ولكنه لم يخبر الأطباء بذلك، وعندما هم في اليوم التالي أن يخبرها بذلك أحجم عن الفعل؛ لأنها عاجلته بالكذبة التي تتمثل في أنها قد جاءت لزيارته، وأحضرت معها رواياته البوليسية في محاولة لإنعاش ذاكرته، ولكنها لم تحضر رواية «جنايات زوجية صغيرة» بالذات وهي الرواية التي شعر بفخر شديد عندما كتبها، ولا يكف عن تحفيز كل من يريد الاحتفاظ بأحد كتبه بأن تكون تلك الجنايات الزوجية هي الأجدر بذلك؛ لأنها روايته المفضلة ولا يقلل من ذلك أنها لم تلق النجاح الكافي المتوقع لها، وليزا تعتبرها أقل رواياته من حيث المستوى الأدبي والفني، كما أنها تكرهها، وعندما يسحب «جيل» هذه الرواية من أحد الرفوف يأخذ في الحديث عنها بحماسة لا تلقى من زوجته إلا كل استنكار وشميت لا يتركه يسترسل في الوصف المجاني لذلك الكتاب فهو في الحقيقة ليس رواية بالمعنى الفني وإنما مجموعة قصص قصيرة رديئة للغاية على حد قوله لأن التصور النظري عن نصوصها مغموس في التشاؤم إلى أبعد حد حيث يشبه في هذه المجموعة المؤسسة الزوجية بجمعية للقتلة، فهما منذ البداية يجتمعان على العنف تدفعهما رغبة وحشية كل منهما في اتجاه الآخر، حيث يتصارعان ويرافق ضرباتهما العرق والأنين والتحشرج، ثم الشكوى، ولا يتوقف ذلك العنف المتبادل إلا عندما تخور قواهما ويلجآن إلى الهدنة التي نسميها إشباعًا، ثم يعاود هذان المجرمان الانخراط في جمعيتهما بعد ذلك، وقد اختارا هدنة الزواج وما جمعهما إلا النضال ضد المجتمع فسوف يطالبان بلا شك بكثير من الحقوق والواجبات وبثمرة ذلك العراك العنيف

الممتد بينهما أي بما سينجبانه من أولاد بهدف كسب صمت الآخرين واحترامهم وبعدها يشرعان معًا في تبرير كل أفعالهما الإجرامية باسم الأسرة، ولفائدة النوع البشري، وعندما يهرم هؤلاء القتلة ويشيخون ينطلق الأبناء على أثرهم ليؤسسوا زواجًا جديدًا قائمًا على الأسس نفسها، أما الذين شاخوا فقد فقدوا كل قدرة ممكنة على تصريف عنفهم على النحو السابق المتمثل في حالة احتواء كل منهما للآخر، ولكنهما سيكيلان لبعضهما ضربات أخرى لا يستعملان فيها أعضاءهما التناسلية – هكذا يقول «جيل» / «إيريك شميت»! ويتحولان إلى ضربات أخرى أكثر نفاذًا من الخبث والشر والقسوة، ففي تلك المعركة الجديدة يسمح باستخدام جميع الأسلحة مثل العادات المستهجنة والأمراض والصمم واللامبالاة والخرف والمنتصر في هذه المعركة هو من سيحمل الآخر على البكاء، ثم يعود «جيل» ليلخص رأيه في الحياة الزوجية بأنها جمعية قتلة «فكل زوجين شابين إنما هما زوجان يبحثان في اتحادهما المشترك عن طريقة للتخلص من الآخرين، وكل زوجين هرمين إنما هما زوجان مجتمعان على محاولة بحث كل منهما عن طريقة من الطرق للتخلص من الشريك الآخر «وكلما رأيتم وقوف امرأة ورجل أمام العدول فعليكم أن تتساءلوا: أيهما القاتل وأيهما المقتول؟!»

وواضح من تلك الفضفضة المونولوجية وذلك الوصف القاسي أن المقصود من ورائه هو مهاجمة مؤسسة الزواج والأسرة وتصوير الصراع الضاري بين المرأة والرجل، والذي يبدو أشد ضراوة من المعالجات السابقة في تراث المسرح العالمي وبصفة خاصة في مسرحيات



«أوجست ستريندبرج» الكاتب المسرحي السويدي، والذي سنتعرض له فور الانتهاء من ذلك التحليل بغرض المقارنة بين إبداع الكاتبين في معالجتهما للموضوع نفسه.

ومعنى هذا كله أن علاقة «جيل» و «ليزا» ليست بالعلاقة السوية فالأكاذيب المتبادلة ولعبة الظهور والاختفاء والتعارض والتناقض البادي في أقوالهما وأفعالهما يرهصان بما سوف نكتشفه بعد، وبأن هناك ما هو أبعد من مجرد صراع بين طرفين، وإنما معركة حقيقية تستخدم فيها كل ما ذكره «جيل» من أسلحة ولا تقل عنفًا عما ذكره، ويوحي بذلك عنوان المسرحية «اعترافات زوجية» فحين يقرر «جيل» الصمت بعد أن أدرك أنه بسبيله لاستعادة وعيه وذاكرته، استدرجها لتحدثه عن نفسه أملا في أن يصبح «جيل سوبيري» الذي ستتحدث عنه والذي يأسف على اقترافه الجنايات الزوجية الصغرى، أفضل من ذلك الذي كان عليه سابقًا ويستطيع بذلك أيضًا أن يفهم مع أي الأزواج يمكن أن تشعر «ليزا» بالوئام، ثم لا يلبث أن يكشف لها عن موقفه من إدمانها للكحول بعد أن اكتشف عن طريق الصدفة عندما كان يبحث عن «قاموس» تلك القنينات التي تخفيها في عمق المكتبة وراء الكتب، ورغم ذلك فقد ظل يراقبها عن بعد دون أن يتدخل أو يحاول منعها من الشرب فالمشكلة ليست مع المشروب وإنما معه هو، ومع استمرارها في احتساء الخمر يستعيدان معًا ذكرى لقائهما الأول كنوع من الهدنة المؤقتة، ويستعيدان أيضًا بعض عبارات من «الجنايات الزوجية الصغرى» وبعبارة غامضة في إرشادة بليغة يُعلِمنا «شميت» أو على الأصح ينبهنا بأن أوان الهدنة المؤقتة قد

انتهى فيقول في الإرشادة «يضحكان كمتواطئين!!».

ويتمثل في سؤال «جيل» عن حقيقة ما حدث يوم هوى إلى الأرض، فقد فشل فعلا في تذكر تلك اللحظة ولكن «ليزا» مازالت تناور خاصة وأن دماغه قد اختار النسيان من أجل أن يوفر عليه الحقيقة وهي ترى أن الوضع بهذا الشكل أفضل بالنسبة لهما معًا؛ لأنها تخفي عنه ما هو أسوأ من مجرد التصور أو الافتراض وكأن لسان حالها يريد أن يحذره من أن هناك أشياء يحسن ألا يتم السؤال عنها لأنها إن تبدى للمرء فقد تسوؤه، كما أنها هي نفسها تحاول النسيان.. نسيان ماذا؟! عند هذا الحد تلقي على مسامعه عبارة أشبه بالقنبلة التي تم نزع فتيلها: لقد حاولت قتلي!.. هكذا قالت!

تراجع «جيل» من الفزع والخوف إلى الخلف شيئًا فشيئًا من وقع المفاجأة وظل واقفًا خلفها وقد تسمر في مكانه وهي تعيد على مسامعه العبارة نفسها مرة أخرى، فلم يكن يتوقع أن يصل بهما الأمر إلى هذا الحد.. ألم يكن يخشى أن يكون في ماضيه القريب ما يبعث على عدم الارتياح؟ تُرى هل تكذب «ليزا» مرة أخرى أم أن هذه هي الحقيقة؟ حقيقة أن يصل الأمر بينهما إلى محاولة الإقدام على فعل يجرمه القانون وهو الشروع في القتل الذي خاب أثره! ولكن كيف ولماذا حدث ذلك؟

لقد عاد «جيل» فيما تروى – إلى البيت ظهر اليوم الذي وقعت فيه الحادثة ليجدها منهمكة في إعداد حقيبتها تمهيدًا لمغادرة البيت، وذلك لأنها قد سئمت من ذلك الزوج الذي يحقق الإشباع له وحده، وكانت



تعتقد أنه سوف يتركها تذهب محترمًا قرارها؛ إلا أنه يسألها بانفعال شديد فجأة: مع من تغادرين؟ ورفض أن يصدق إجابتها: مع لا أحد ووفقا لنظريته التي يقول فيها إن الزوج يتخذ عشيقة ليبقى مع زوجته في حين أن الزوجة تتخذ لها عشيقًا للهروب من زوجها!

بدت على «جيل» علامات الصدمة حين أكدت له الفعل الذي قام به فقد انقض عليها حينذاك محاولا خنقها ثم أمسك بقطعة فنية من المنحوتات ليضربها في رقبتها.

لقد حان الآن دوره في مغادرة البيت وحقيبته لاتزال بقرب الباب.. لقد قرر الرحيل لأنه قد اقترف جرمًا لا يقبل الصفح ولكنها تجري نحوه وتمسك به وتعيده لتخبره أنها قد غفرت له لتمسكها بعلاقتهما الزوجية، وراحت تحكي له عن كيف أصبح قدرها وكيف تسرب كل واحد منهما داخل أعماق الآخر، وأن ما من أحد منهما يستطيع التواجد منفصلا عن الآخر يرضخ «جيل» للأمر الواقع ويتفقان على الخروج معًا وأثناء استعدادها لتغيير ملابسها في الداخل يتجه ناحية جهاز الموسيقى ليستمع إلى نغم من موسيقى «الجاز» وعندما تعود «ليزا» وقد ارتدت ثيابًا جديدة يسألنها إن كانت قد سمعت هذا اللحن وما إذا كان يذكرها بشيء ما فتؤكد له أنها لا تعرفه، ولكنه يذكر جيدًا أن ذلك اللحن هو ما كان يسمعه مساء يوم الحادث عندما عاد إلى البيت ليجده غارقًا في الظلام وجلس على الأريكة ليقرأ الجريدة ريثما تعود هي إلى المنزل فقد ظن أنها ماتزال في الخارج ثم لم يلبث أن شعر بحركة خلف الستار



ليراها وهي تلوح بشيء ما فوق رأسه ثم تلقي ضربتها.. لقد كانت هي التي حاولت قتله.. لقد تذكر الآن كل شيء! عدنا إذن لضربة البداية.. لنقطة الصفر وعلينا أن نحاول التعرف على الدوافع المحركة لذلك السلوك.

وقبل أن ينفجر في وصلة من اللوم والتجريح تصيح فيه قائلة إن العنف إذا شاع بين الزوجين فإنه يصبح من غير المجدي معرفة من الذي جسده قبل الآخر، ثم تنفجر فيه لتكشف له عما ترسب في أعماق نفسها وتتحدث عن العنف الذي دام خمسة عشر عامًا! عن عنف سحرك لي السحر الأكبر! عنف رؤيتك تهرم وتشيخ كل يوم ورؤيتي أهرم.. أعجز كذلك دون أن يتخلى كل منا عن الآخر! وعنف أنه كان يتعين علي أن أتعب فما تعبت أنت أبدًا! وعنف كونك جميلا وعنف خوفي من مغادرتك لي! وعنف كونك رجلا وكوني امرأة! وعنف كون الرجال يهرمون بشكل أفضل أو أنهم يعتقدون على الأقل ذلك، كما تعتقد فيه النساء أيضًا.. عنف كونك إذن تشعّ وتروق للآخر وتستمر في إثارة الإعجاب فتبتسم لك الفتيات في الشارع بينما لا يبتسم لي الشبان.. عنف كونك قادرًا على أن تحلّ عني، بينما أنا أشعر بأني عاجزة عن العيش من دونك..

لم تكن تنوي قتله وإنما كانت تعتقد أنها بذلك الفعل سوف تضع حدًا لمعاناتها وآلامها التي حركتها عبارة كتبها في مصنفه «جنايات زوجية صغرى» وهي أن قدَر الحب هو الانحطاط» وهي ترفض ذلك بشدة وتكرهه بسبب هذه العبارة وغيرها مما ورد في ذلك الكتاب؛ لأنها ترفض



أن ينصرف عنها وترفض أن تخمد جذوة الحب وقد تقدم بها العمر، وفي ذلك المساء أفرطت في الشراب وهي قابعة بالبيت انتظارًا لعودته حيث تنتابها الشكوك والهواجس التي تصور لها أنه يخوفها، الأمر الذي ساهم في إفراطها لاحتساء الخمر وفي وصولها إلى حالة من السكر البين دفعتها لارتكاب ذلك الفعل، فهي امرأة غيورة.. غير ليبرالية والسبب أنه ليس لديها دماغ واحد بل اثنان أحدهما عصري والآخر تقليدي.. الأول يحترم حريته والآخر يريد أن يكون «جيل» لها وحدها ويرفض اقتسامه مع الأخريات فثمة شخص ما في قرارة نفسها لا يرغب في أن تشيخ برفقة ذلك الزوج ويتمنى لو أنه وضع حدًا لعلاقتهما.

إن من يتبع الحوار الدائر بين الزوجين منذ بداية لحظات البوح والمكاشفة يدرك مدى قدرة الكاتب على النفاذ إلى أعمق أعماق الإنسان والكشف عن دوافعه النفسية وأفعاله وردود أفعاله وأحلامه وأحزانه ومكبوتاته ومشاعره وانفعالاته وعقده وحيرته بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ويقوم بناء على ذلك بتشريح العلاقة الزوجية الممتدة رغم كل شيء ورغم ما يؤثر عليها من منغصات ومشاكل ويلحظ تأثير ودور الزمن في الحب الذي يربط بين الطرفين والذي يبدو أمرًا غير خاضع لمنطق العقل؛ لأنه قد أصبح من قبيل النزوة التي لم تعد تنتمي لزماننا، وأن الثقة وحدها هي الكفيلة بإثبات أنه مازال موجودًا إن حقيبتها ما زالت جاهزة منذ خمسة عشر يومًا وعليها هي الآن أن تقرر الرحيل وهي غير مقتنعة بالتحليل الهادئ الذي ينفذ من خلالها (جيل/ والمؤلف) إلى أعماق نفسها كاشفًا عن عقدتها وغير مصدقة أنه على استعداد



لأن يغفر لها كل ما فعلته فبعد خمسة عشر عامًا لم يعد أمامه – كما يقول – سوى الكذب لبلوغ الحقيقة، لقد كذب عليها لأنه لم يفقد ذاكرته على الإطلاق وإنما كان يهدف إلى التحقق من سبب كرهها له إلى درجة الإقدام على ضربه غدرًا وفي الظلام.. لقد صارا الآن يعرفان الحقيقة فما الذي يمكن أن يفعله المرء بعد ذلك؟ ثم إن ما ينبغي أن يقتسمه الزوجان ربما ليس هو الحقيقة وإنما اللغز، لغز كونها تروق له وكونه يروق لها ولغز ألا يحدث ذلك!

وفي محاولة أخيرة منه لاستبقائها تصدر عنه عبارة تشعل غضبها عندما أكد لها أنه ليس من المفيد أن يصفح عنها، وقد فعل إن لم تصفح هي عن نفسها.. لقد أصابها الزهق من أن يستمر في أداء دور البطل الفاهم لها والكاشف عما في أعماقها والمتسامح معها، رغم كل عيوبها كي يؤكد لها دائمًا بأفعاله أنه أحسن حالا منها، وذلك هو إحساسها الدائم تجاهه، وهي تعبر عن ذلك بقوة بقولها «ألم تملّ من أداء دور البطل المُشرق؟.. إني زهقت من كل هذه الأمور، زهقت من سَبرك لما في دماغي من وحل وزهقت من كونك تتفهمني وتصفح عني وتغفر لي. أود لو أنك تكرهني وتضربني وتشتمني.. أود لو أنك أنزلت بي ما يكفي من الآلام» إلى أن تقول.. لقد زهقت من كونك أحسن مني حالا.

وتنتهي المسرحية باعتراف «جيل» بطريقة تقريرية بأنه لم يفقد ذاكرته قط بسبب ذلك الحادث، ولكنه كان فاقدًا للذاكرة قبله! ويستمر في البوح لا ليحدث «ليزا» أو المتلقي عن أحواله وطرح الأدلة التي تبرهن



على أنه كان فاقدًا للذاكرة وأن ذلك ليس حاله هو وحده بل حال كل الرجال.

ولا يغني أي ذكر أو سرد لتلك الأفكار التي تدفقت مع كلماته عن قراءتها، وقد يعتقد البعض أن قراءة تلك المسرحية ستتأثر بعد ذلك العرض المسهب للحكاية، ولكن لذة النص لن تظل فقط باقية بل ستزداد حلاوة مع المتابعة اللاهثة للأحداث والاستمتاع بذلك الحوار الذكي المتدفق ليكتشف القارئ في النهاية أن المسرحية قد قدمت له الفكر والمتعة معًا، وأنها دراسة نفسية ذكية للعلاقة بين الرجل والمرأة، وليست مجرد محاولة تشريحية لطبيعة هذه العلاقة شديدة الخصوصية، وذلك بقلم جراح نفسي يتخذ من شكل الاعترافات وسيلة لتحقيق هدفه، وهذا الشكل تلعب فيه اللغة دورًا علاجيًا يتيح الفرصة للمتلقي وللشخصيات؛ للتحرر من كم هائل وكبير من القلق والتوتر.

وكما سبق أن ذكرنا يلاحظ قارئ النص أن «شميت» يولي الإرشادات المسرحية عناية خاصة تدل من ناحية على قدرته على تصوير الجو العام أو الحالة التي تسيطر على المواقف المختلفة وتوحي بأن هذا الكاتب يملك مقدرة كبيرة كسارد روائي ينحت الوصف بكلمات قليلة منتقاة بعناية تحقق الهدف من ذلك النص الموازي أو المصاحب الذي يطلق عليه «رومان إنجاردن» النص الفرعي «Nebentext فالنص الرئيسي Haupttext هو الجزء الوحيد من المسرحية الذي يتاح للمتفرجين كمنتج للمعنى، أما الفرعي فيظهر على هيئة نظم أخرى



غير لفظية Non Uerbal ومن جماع ذلك يتوافر للمتلقي رسالة تحمل المعنى المعجمي للكلمات والمعنى الدلالي إلى جانب وصف الحركة والانفعال وإلى جانب زرع الكثير من العناصر شبه اللغوية مثل الاستنكار - السخرية - المرارة - الضحك - الامتداد - الغضب وغيرها وهذا النص الذي بين أيدينا يتضمن كمية هائلة من العناصر المهمة المنتجة للمعنى الذي يتأكد بحضورية ذلك النص الفرعي بقوة وقد يكون ذلك مؤشرًا يجعلنا نستنتج منه أن المؤلف يركز على فعل الشخصية أكثر من اهتمامه بالحبكة أي أن أفكار النص هنا تنبع من حركة الشخصية وردود أفعالها.

و«إيريك شميت» يشعرنا في أعماله بصفة عامة، وفي ذلك النص بصفة خاصة أنه في رحلة بحث عن إطار جديد لفنه الدرامي وعن صيغة متطورة تناسب العصر، وقد كان المفهوم التقليدي للتحول يعني تغير الأحداث أو المواقف من النقيض إلى النقيض وفقًا لقانون الاحتمال أو الضرورة، أما الاكتشاف فيعني الخروج من حالة عدم المعرفة إلى المعرفة أو يعتبر معرفة يقينية لحقيقة كانت مجهولة على أن يكون ذلك نابعًا من الأحداث ومرتبطًا بالموضوع، وبهذا المعنى يعتبر الاكتشاف قائمًا بين طرفين من البشر، ويتم على مرحلتين في الأولى يعرف الطرف الأول شيئًا عن الطرف الثاني وفي الثانية تتم المواجهة بين الطرفين، هذا المفهوم التقليدي يقفز إلى الذهن عندما يشعر المتلقي أن سلوك «جيل» فيه شيء من الصلف الذي يستولي على الإنسان نتيجة اعتقاده في تملكه للمعرفة وانفراده بذلك في استعلاء كبير يقوده إلى



ذلك الشطط في السلوك الذي يخرجه عن سمة الاعتدال وفي حالته لم يتحقق الاكتشاف عن طريق التذكر عند الشخص فاقد الذاكرة، وإنما كان مناورة كبرى قامت على ادعاء فقدانها ثم تسريب بعض المعلومات التي تدل على اقتراب استعادتها سعيًا لتحقيق المواجهة الأخيرة نتيجة الاعترافات المتبادلة بين الزوجين المتصارعين وكشف ما ارتكبه كل منهما في حق الآخر من جرائم زوجية صغيرة!

وإذا كان الاكتشاف ينبع هنا من الأحداث ويحقق عنصر المفاجأة؛ فإن المفاجأة هنا تحدث للمتلقي لا للشخصيات، وإذا كانت المكاشفة تتخذ شكل التحليل النفسي فالدور الأكبر في ذلك التحليل يقوم به الرجل سواء أكان هذا الرجل هو «جيل» أم المؤلف نفسه، وقد يؤدي هذا الفكر إلى حدوث عاصفة من النقد النسوي على هذا الفكر وهذا الطرح يذكرنا بشدة بالإبداع الدرامي عند الكاتب المسرحي السويدي «أوجست ستريندبرج» (١٨٤٩ – ١٩١٢)، والذي تعتبر أعماله الإبداعية بمختلف أنواعها وأشكالها سيرة ذاتية واحدة طويلة يعبر فيها عن كراهيته للنساء، فقد كان يعتبر المرأة شرًا مستطيرًا يمتص دمه ويستنزف رجولته، والمرأة عنده صنفان متميزان أولهما الجنس الثالث الذي يتكون من نساء متحررات كان يمقتهن لرجولتهن وعدم ولائهن ومواقفهن غير الأمومية والثاني نساء أكبر سنًا وأكثر أمومة (غالبًا من دون جنس) وهذا ما يشير إليه «روبرت بروستاين» في كتابه «المسرح الثوري» والذي يرى فيه أن «ستريندبرج» هو أكثر الأرواح ثورية في المسرح؛ لأنه أكثرها قلقًا وتجريبية.

وفي علاجه لقضية العلاقة بين المرأة والرجل يركز على ثورة الذكر ضد طغيان المرأة، وقد تجلى ذلك بصورة عامة في معظم أعماله وبصفة خاصة في مسرحيات «الأب، ومس جوليا، الدائنون والأقوى» ويبدو فيها الصراع بين الرجل والمرأة صراعًا بين طرفين غير متكافئين، بل هو صراع بين عدوين أحدهما لا بد أن تكتب له الغلبة وهذا نابع من الأفكار التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر وأبرزها فكرة النشوء والارتقاء التي ترتب عليها ضرب سلطة الدين في الصميم؛ لأنها تقوم على فكرة أن الإنسان تطور من الأمية وظل يتطور إلى أن وصل إلى صورته التي هو عليها وهو في تطور مستمر، كما أدت هذه الأفكار إلى زعزعة فكرة سيادة الرجل والمطالبة بمساواة المرأة به بالإضافة إلى سيطرة فكرة أن البقاء للأقوى.

ومسرحية «الأب» من أكثر المسرحيات عرضًا بمسارح أوروبا إذ تحتل «ريبرتوار» معظم المسارح وقد لمس ذلك كاتب هذه السطور في عام ١٩٨٧ في فيينا، ففي الوقت الذي كانت فيه فرقة «الجماعة ٨٠» تقدم عرضا لهذه المسرحية كانت فرقة المسرح الأكاديمي وهي إحدى فرق هيئة المسرح النمساوية تستضيف فرقة «بوخوم الألمانية» التي تقدم مسرحية الكاتب السويدي المعاصر «لارس نورين» مولود سنة ١٩٤٤ «سهر الليل» والذي كتب عددًا من المسرحيات والتمثيليات الإذاعية إلى جانب الشعر والرواية ويعد وارثًا فنيًا لمسرح ستريندبرج، ولكن على نحو أكثر وعيًا وعمقًا وجرأة وضراوة وفلسفة وحدة، وقد أقدمت فرقة «الجماعة ٨٠» على عرض مسرحية «الأب» احتفالا بمرور مائة عام على



كتابة هذه المسرحية عام ١٨٨٧ وعلى امتداد هذا القرن من الزمان قدر لها أن تعرض مئات المرات بمختلف لغات العالم، وعلى مسارح مختلفة دون أن تفقد في كل مرة قدرتها على التأثير في المتلقي وجذب انتباهه لحدة ذلك الصراع المعلن بين الرجل والمرأة والذي تنتصر فيه المرأة دائمًا.

وستريندبرج بلغ من تنوع إبداعه وتعدد أساليب كتاباته درجة عالية من صعوبة حصر وتبويب هذه الأعمال وتصنيفها تحت حركة أو اتجاه أو مذهب محدد شأنه في ذلك شأن كبار كتاب المسرح في العالم.

ومسرحية «الأب» أراد بها «ستريندبرج» البرهنة العملية على اقتناعه بالمدرسة الطبيعية التي روج لها «إميل زولا»، ولكن يصعب في كثير من الأحيان تحليل أعماله دون الإشارة إلى جوانب من هذه الحياة العاصفة التي عاشها والتي جمعت بين كثير من الأضداد والمتناقضات وتراوحت بين الحب والكراهية والعبقرية والجنون وهو نفسه يقول عن مسرحية «الأب» لا أدري إذا كان الأب اختراعًا أم أن حياتي هي كذلك.. لكنني أشعر بأن ذلك سينكشف لي في لحظة معينة ليست بعيدة جدًا وسأتحطم جنونًا من عذاب الضمير أو انتحر.

والمعروف أن الكاتب المسرحي الألماني «بيتر فايس» قد ترجم ثلاثًا من مسرحيات «ستريندبرج» إلى اللغة الألمانية منها هذه المسرحية، وفي كلمة أعدها في الاحتفال الذي أقامه «مسرح شيللر» سنة ١٩٦٢ بمناسبة مرور خمسين عامًا على وفاة «ستريندبرج» أعلن «بيتر فايس»



في كلمته أنه بعد طول تبحر في دراسة مسرح هذا الرجل أنه يرى عكس ما يذهب إليه مؤرخو الأدب والمحللون النفسيون، إذ لم يجد في شخصيته ما يشير إلى وجود شيء من الشيزوفرينيا أو البارانويا، وأنه حتى في تلك اللحظات التي كان يسمى فيها نفسه بالمجنون لم تكن سوى لحظات رؤى مغلفة بالإعياء والكلل تحت تأثير الضغط الذي يعانيه من عدم فهم الآخرين له وسخرية معاصريه منه.. لقد تمرد ضد القوانين العادية المألوفة فقد كان العالم بالنسبة له محدودًا لأنه كان مبدعًا يدعو إلى خلق جديد، لذا كان كل ما يفكر فيه ويفعله مثيرًا للدهشة والارتباك وهذا يحدث لأنهم يقيمونه وفقًا للمعايير، السارية، وفقًا للنظام العام ذلك النظام العقيم، الزائف الذي كافح «ستريندبرج» طويلا ضده.

والكلمة في جملتها دعوة إلى رسم صورة جديدة بالقلم لمؤلف طالما صوره الجميع على أنه العبقري المجنون!

وفي مسرحية «الأب» يقف أدولف الزوج/ الرجل وحيدًا بين عصبة من النسوة الجاهلات وهو يصف البيت، وقد تحول إلى ميدان للقتال.. ولقد وقف البيت كله شاكي السلاحي وبيني وبينك أنه ليس صراعًا متكافئًا بالضبط ذلك الذي أعلنه ذاك الطرف!

وهذا ما يحدث فعلا في المسرحية.. معركة تستخدم فيها أحط الأسلحة ما دامت توصل إلى الغاية التي تريدها «لورا الزوجة/ المرأة/ الأم والتي تعتبر بدورها زوجها «الكابتن» عدوًا لها لأنه يقف ضد إرادتها:

لورا: لماذا تثير النزاع مع عدو متفوق عليك.

الكابتن: متفوق؟

لورا: نعم.. قــد يبدو هذا غريبًا ولكني ما نظرت قط إلى رجل إلا وعلمت أنني متفوقة عليه.

الكابتن: حســن سوف تجبرين على أن ترى متفوقًا عليك مرة وذلك لكي لا تنسيها أبدًا.

لورا: سيكون هذا ممتعا!

إنها تتحداه وكأنها واثقة من انتصارها في هذا النزاع الذي شجر بينهما لأنها واثقة من حسن استخدامها لما تملكه من أسلحة، وإذا كان السبب الظاهر لذلك الشجار والنـزاع هو الخلاف حول تعليم الابنة «برتا» التي يريدها الكابتن ألا تبقى في هذا البيت المملوء بالجهل والشعوذة والإيمان بالخرافات، ويريد أن يرسلها للمدينة لكي تصبح مدرسة ثم زوجة فيما بعد، أما الأم فإنها تريد أن تظل ابنتها إلى جوارها لتصبح فنانة وتتعلم الرسم وهي مصرة على ذلك لا لشيء إلا أن تكون إرادتها هي الأعلى.. إذا كان هذا هو السبب الظاهر للنزاع، فإن السبب الدفين وراءه هو العلاقة الجنسية التي تربط بين الزوجين فهي أساس هذا الخلاف فقد أحب «أدولف» لورا حبًا صادقًا يدل على ذلك ما يحتفظ به في درج مكتبه من أشياء تخصها مثل دميتها وقبعة تنصيرها وخطابات وخصلة من شعرها، ولكنه كان في حاجة إليها كأم فقد كان هذا الرجل العسكري الصارم الآمر الناهي في وحدته العسكرية في حاجة إليها..



إلى امرأة يصغي إليها كما لو كان طفلا جهولا! وهي نفسها أحبته من أجل ذلك ولكن عندما تحول هذا الرجل إلى عشيق.. إلى رجل في حاجة إلى إثبات رجولته تحولت المرأة إلى النفور من معانقته لها وتفاقمت الأمور نتيجة لسوء الفهم القائم بينهما فهو يعتقد في قرارة نفسه أنها تحتقره لنقص في رجولته فيقبل عليها أكثر وأكثر في محاولة لكسبها، وهي في الوقت نفسه ترفض هذا اللقاء وتنفر منه، الأمر الذي أدى إلى اتساع الهوة بينهما ونشوب تلك الخلافات التي بلغت قمتها في ذلك النزاع حول تعليم الابنة «بحتا».

وإذا كان «الكابتن» يبدو لنا أنه الأقوى لأن القانون يقضي بأن ينشأ الأطفال على دين آبائهم ولأن الأم قد باعت حق مولدها ضمنًا بسند قانوني وتنازلت عن حقوقها في مقابل تعهد الرجل برعايتها هي وأطفالها فإن «لورا» لا تعدم الوسيلة التي تستطيع بها السيطرة على الكابتن وإخضاعه لها، بل وتتعدى ذلك إلى القضاء عليه بإقدامها على ارتكاب جريمة لا نص عليها في القانون ولا عقاب.

و«ستريندبرج» متأثر بمدرسة سيكولوجية ظهرت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر من أعلامها «شاركو» و«برنهايم» اللذين كانا يدعوان إلى «نظرية الإيحاء» عن طريق استخدام الإرادة ومفادها أنه باستخدام معين لقوة الإرادة يستطيع أي إنسان أن يوحي لآخر بأي شيء لدرجة قد تصل إلى دفعه لقتل نفسه، واستنادًا إلى هذه الأفكار بلور «ستريندبرج» ما يسمى بنظرية المعارك أو الحروب الثلاث في الصراع بين الرجل



والمرأة فالعلاقة بينهما محكومة من وجهة نظره أي بمعركة الإرادة فكل منهما يحاول أن يخضع الآخر باستخدام إرادته، ثم هناك المعركة العقلية أو الذهنية فرغم أن المعروف تاريخيا أن الرجل متفوق ذهنيًا على المرأة، فإن «ستريندبرج» يرى أن هذا التفوق زائف؛ لأن المرأة بما تملكه من حيل ودهاء تستطيع أن تجعل الرجل يفقد هذا التفوق، ثم تأتي أخيرًا معركة الجنس والغلبة فيها دائمًا للمرأة على اعتبار أن الجنس سلاح في يدها؛ لأنها ذات صفتين أم وزوجة والأب ليس له سوى صفة واحدة وهي أنه «زوج فقط»؛ لأنه لا يستطيع أن يتحقق من أبوته علميًا.

ولورا تستخدم في معركتها كل تلك الأسلحة إذ تستفيد من تلك الحادثة الفرعية التي عرضها المؤلف ببراعة في المنظرين الأول والثاني من الفصل الأول فقد اعتدى الجندي «نيجد» على الخادمة ولا يريد أن يتزوجها بعد أن أثمرت هذه العلاقة طفلا بزعمه أنه ما من رجل يستطيع أن يثبت أنه والد أبنائه.

لقد تلقفت «لورا» هذا الخيط من الكابتن وعندما احتدم النزاع بينهما حول تعليم الابنة صرخت في وجهه أن «برتا» ليست ابنته، وأنه لا يستطيع أن يثبت ذلك، على أن هذا لم يكن هو سلاحها الوحيد في هذه المعركة إذ كان الكابتن مشغولا بأبحاثه العلمية وهو على وشك التوصل إلى اكتشاف علمي مهم فراحت تصادر رسائله إلى الجهات العلمية حتى تقطع عنه هذا الاتصال الذي يتيح له الفرصة للتفوق العقلي عليها وهي تعلم تمامًا أنه لا يعتقد في الحياة الثانية وكانت طفلته وأبحاثه هما حياته الثانية وهما خلوده، فلماذا لا تضربه في الصميم لتنتصر إرادتها؟



لأنه سيصبح عندئذ بلا حياة «أتعتقدين أن رجلا يستطيع أن يعيش وليس له شيء واحد ولا أحد يعيش من أجله؟

وفعلا تنجح «لورا» في بذر الشك في قلب الرجل وتركه يتخبط بين التصديق والتكذيب حتى أصبح لا مفر هناك من أن تؤكد له على غير الحقيقة أنها قد خانته حتى يرتاح! وقد بلغت قمة تأزمه في اللحظة التي يبكي فيها بين يديها إذ يطلب منها أن تخلصه من عدم الثقة فتجيبه «ماذا أستطيع أن أفعل؟ أستطيع أن أقسم بالله وبكل المقدسات أنك أبو «برتا» فيرد عليها الكابتن بقوله «وما جدوى ذلك؟ أما قلت من قبل أن الأم يمكن ويجب أن ترتكب أي جريمة من أجل طفلها؟ أتوسل إليك بذكرى الماضي، أتوسل إليك توسل الجريح الذي يتلهف على ضربة قاتلة أن تخبريني.. ألا ترينني عاجزًا كالطفل، ألا تسمعيني أشكو كالأم، ألا تنسين أنني رجل وأنني رجل عسكري يستطيع بكلمه منه أن يطوع الرجال والوحوش،.. إنني ببساطة ألتمس الشفقة كرجل مريض، إنني أنحي شواهد قوتي وأطلب الرحمة لحياتي».

لقد أصبح مشتت الفكر موزعه فاقدًا للرافدين الأساسيين اللذين يشدانه ويربطانه بالحياة، الأمر الذي ترتب عليه أن أصبح عاجزًا عن السيطرة على قواه العقلية وكانت «لورا» قد أحكمت خطتها وأقنعت الجميع بأنه يقترب من الجنون وبلغت خطتها الذروة حينما تناول زوجها المصباح وألقاه في وجهها غاضبًا فاستغلت هذه الحادثة لاستصدار الحكم عليه بأنه قد جُن بالفعل، أليس ذلك أفضل من إرساله إلى سجن

لا يلبث أن يعود منه؟!

تُحكم الدائرة حول «الكابتن» وتشتد قبضة «لورا» عليه أكثر وأكثر فيصبح عاجزًا تمامًا وينهار وتكون تلك نهايته.. لقد سقطت القوة الغاشمة أمام الضعف الخائن.. سحقًا لك أيتها الجهنمية واللعنة على جنسك»! ويسقط الرجل الذي عاش في دوامة من العذاب سببها النساء منذ مولده حتى نهايته وهو يلخص كل هذا بقوله «أعتقد أنكم جميعًا أعدائي.. إن أمي كانت لا تريد أن تجيء بي إلى الدنيا مخافة ألم ولادتي، كانت عدوتي عندما حرمتني من حياة الجنين على درّها فولدتني ضعيفًا، وأول امرأة قبلتها كانت عدوتي عندما أورثتني العلة عشر سنوات.. وابنتي صارت عدوتي عندما تعين عليها أن تختار بيني وبينك وأنت زوجتي كنت عدوي اللدود لأنك لم تتركيني إلا وأنا ملقى هنا فاقد الحياة.. لقد حطمت المرأة الرجل!.

ومسرحية «الأب» هي أشد مسرحيات «ستريندبرج» عدوانًا، بل هي كما يقول «بروستاين» أشبه بكابوس عنيف محموم فلا عقل فيها ولا منطق وتدور من جانب واحد بحيث تبدو أنها قد نزحت من دون رقابة من لا شعور المؤلف.

ويرى «بروستاين» أن هناك احتمالا قويًا بأن يكون «ستريندبرج» قد قرأ كتاب «شوبنهور» ميتافيزيقا حب الجنسين الذي يؤكد أن الجاذبية الجنسية هي اختراع جهنمي لانتشار الأجناس بواسطة «إرادة الأنواع»

التي على استعداد لا يتزعزع لهدم السعادة الشخصية في سبيل تنفيذ أغراضها، وأن تلبية الإرادة تترك للمحب رفيقا مكروها للحياة، ولا بد كذلك أن تكون قراءة «ستريندبرج» لنيتشه قد أكدت له مواقفه؛ لأن الفيلسوف كان يشاطر «ستريندبرج» كثيرًا من تحاملاته ليس ضد «إبسن» فحسب الذي كان «نيتشه» يسميه «تلك الخادمة العجوز!»، وإنما أيضًا ضد المرأة المتحررة ففي كتابه «هكذا تحدث زارادشت» يسأله هذا الأخير «هل تزور النساء؟ لا تنسى سوطك!

وعندما أرسل «ستريندبرج» إلى نيتشه مسرحية «الأب» أجاب الفيلسوف الألماني بأنه قد سر سرورًا بالغًا برؤية «صورتي الخاصة للحب.. الحرب وسيلة والكراهية المميتة بين الجنسين قانونه الأساسي والتعبير عنهما بهذه الطريقة رائعة (بروستاين المسرح الثوري ص ٩٢).

وقد يكون هناك احتمال قوي بأن «إيريك شميت» قد قرأ هو الآخر تلك الآراء التي يصف فيها نيتشه العلاقة بين المرأة والرجل فقد ورد على لسان «جيل» الكثير من العبارات التي تحمل المعاني نفسها في شرحه المستفيض لزوجته عن طبيعة العلاقة بينهما والمرجح أيضًا أن يكون قد قرأ مسرحيات «ستريندبرج» وربما أيضًا مسرحيات «لارس نورين»، ولكن «شميت» يعالج موضوعه من خلال بناء مركب بطريقة هندسية محكمة فهو لا يقسم المسرحية إلى مشاهد أو لوحات أو فصول وإنما يتطور منذ البداية حتى نهايته بشكل متدفق لا يقطعه

دخول أو خروج شخصيات فـ «جيل» وليزا يحتلان المكان منذ لحظة دخولهما للشقة وحتى نهاية المسرحية، ولا يوجد أي فاصل زمني اللهم إلا عندما يعتزمان الخروج فتذهب «ليزا» إلى الداخل لتغيير ملابسها ويبقى «جيل» منشغلا بسماع الموسيقى.. الموسيقى نفسها التي كان يستمع إليها يوم الحادث وهي مجرد حيلة فنية فقد كانت تلك اللحظات بمثابة هدنة يستأنف بعدها المؤلف المعركة القتالية بين الزوجين.

ويبدع المؤلف في تفسير الدوافع المحركة لتصرفات الزوجين، وفي الكشف عن حالات التوتر والغضب والترقب والانتظار والتناحر وغيرها من الانفعالات المصاحبة أو المحركة لسلوك الشخصيات في حوار متدفق يعيد إلى الذهن صورة المسرح الذي يعتمد على سيادة الكلمة، وبذلك يبدو «إيريك شميت» بعيدًا عن التغييرات التي أدت إلى ظهور شكل مسرحي جديد نتيجة العديد من التجارب التي حدثت في طرق كتابة الدراما منذ سبعينيات القرن الماضي وامتدت آثارها حتى اللحظة الراهنة والتي أدت إلى تراجع النص المكتوب، وتراجع الكلمة لتفسح المجال لغيرها من العناصر الأخرى للظهور خاصة بعد التأكيد على جماليات الوسائط المتعددة عالية التقنية مثل استخدام الفيديو والفيلم والمؤثرات الصوتية والإلكترونية وبرامج الكمبيوتر في العرض المسرحي، وقد أدى ذلك إلى الانتقال من مسرح تحكمه القواعد والقوانين إلى مسرح غير مستقر وغير ملتزم بأي قواعد مفروضة سلفًا أو أصبح على الأقل يبحث عن قواعد ضد ما هو سائد عندما كان المسرح الدرامي

محكومًا بسيطرة النص والإيهام والمحاكاة والحبكة التي تعتبر تنظيمًا هندسيا دقيقًا لأجزاء المسرحية، كذلك لم يعد المسرح الجديد يهتم بالتأكيد على العناصر الاجتماعية والنفسية للشخصيات الدرامية، كما لم يعد يهتم بالحدوتة أو الحكاية وإنما انصب الاهتمام على العلامات المسرحية المرئية ودلالاتها، وأصبح المسرح يعرض حالة أو حالات متنوعة من خلال أحداث درامية غير مرتبة دون التزام بتقسيم المسرحية إلى فصول أو مناظر أو لوحات وإنما تنقسم إلى مجموعة مشاهد لا تربطها ببعضها علاقة سببية ظاهرة ولا تقدم حكاية من خلال حبكة محكمة.

و«إيريك شميت» في المسرحية التي بين أيدينا يعتمد على الكلمة في المقام الأول كما يحرص على تكثيف الحوار وتركيزه وقد اهتم بتصوير شخصيتي «جيل» و«ليزا» وتحليلهما نفسيًا في ضوء ما ساقه من معطيات تؤكد أبعاد هاتين الشخصيتين وبلغ تعمقه في فهمهما حدًا يثير الإعجاب، كما نجح في تحقيق قدر من التجانس بين الموضوع والحجم الأمثل للعمل الدرامي الذي لا يجوز أن يكون أكبر أو أصغر من الموضوع، بل ويكاد يكون مطابقًا له تمامًا بحيث يتحقق للبناء الدرامي عنصر التعادل بين الشكل والمضمون فالبناء الدرامي يشمل تكوين الموضوع وترتيبه وتطويره.

ويجنح «إيريك شميت» في صياغته للعمل إلى نوع من التهكم الآسف الذي

يبدو وكأنه نوع من التفريج أو التنفيس خاصة في المواقف المتناقضة وتبادل الاتهامات والاعترافات ورغم أن الأسلوب ملهوي الطابع إلا أنه يثير الشجن بعرضه لتلك المعركة الدموية القاسية بين الرجل والمرأة بحيث تبدو النهاية شبه السعيدة باعثة على الابتسام المغلف بالمرارة.

أ.د. محمد شيحة

العدد القادم

من الأعمال المختارة

الأم شجاعة

السيد بنتيلا وخادمه ماتي

«الطبعة الثانية»

تأليف: **برتولت برشت**

ترجمة: **أ.د. عبدالرحمن بدوي**

مقدمة ودراسة نقدية: **أ.د عطية العقاد**

نهج السيرة
أحمد الويزي

- الاسم الشخصي والعائلي: أحمد الويزي EL LUIZI AHMED
- تاريخ ومكان الازدياد: ١٩٦٢/٠٥/٠٥ بالمملكة المغربية
- الإجازة في الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مراكش، ١٩٨٦.
- دبلوم المدرسة العليا للأساتذة، مكناس، ١٩٩٤.
- العنوان الالكتروني: ahmedluizi@gmail.com
- عضو اتحاد كتاب المغرب.
- عضو اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطني الثامن عشر لاتحاد كتاب المغرب «الرباط ٢٠١٢».
- عضو مؤسس، ورئيس سابق لجمعية «أصدقاء الكتاب».
- عضو مؤسس، ورئيس سابق لجمعية «الإشعاع الثقافي».
- عضو دائم بالمجلس الإداري لجمعية «إنصات» للنساء ضحايا العنف.

مؤلفات وإنتاجات شخصية:

- في مديح الأدب، مجموعة خطب لأدباء لفائزين بجائزة نوبل للآداب، ترجمة، منشورات كتاب في مجلة، مجلة الرافد، الشارقة، نوفمبر، ٢٠١٢.
- بلاد بلارج، رواية دار الآداب، بيروت، لبنان، ٢٠١١.
- الممانعة، إرنستو ساباتو، ترجمة، دار كنعان، سوريا، ٢٠١٠.
- حاشية على اسم الوردة، إمبرتو إيكو، ترجمة، دار التكوين، سوريا، ٢٠١٠.
- حمام العرصة، رواية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
- صدْرُ المُلاكم، مجموعة قصصية، وزارةالثقافة المغربية، دار المناهل، الرباط ٢٠٠٣.

الدراسات النقدية والمقالات والترجمات (صدرت كلها ضمن):

المجلات والدوريات:

الثقافة المغربية (وزارة الثقافة بالمغرب)، آفاق (مجلة يصدرها اتحاد كتاب المغرب)، نقد وفكر (مجلة الراحل محمد عابد الجابري)، قاف صاد (مجموعة البحث في القصة القصيرة، المغرب)، ألواح (إسبانيا) عمان (الأردن)، مجلة النشرة (الأردن)، مجلة نزوى (سلطنة عمان)، البحرين الثقافية (مملكة البحرين، ثقافات (كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالبحرين)، أوان (مملكة البحرين)، الآطام (السعودية)، قوافل (السعودية)، نماذج (ليبيا)، رؤى (ليبيا)، الرافد (حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة)، إضافات (لبنان).

المشاركات والتداريب والتكوينات:

- ندوة: الرواية في ضيافة المسرح، أيام المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر العاصمة، من ١٤ سبتمبر إلى ٢٨ سبتمبر ٢٠١٢، الجزائر.
- ندوة: الرواية والفانطاستيك، ضمن فعاليات ملتقى الرواية العربية الثاني، الذي نظمته رابطة أدباء الجنوب، أكادير بين ٢٠ و ٢٢ مايو ٢٠١٢.
- ندوة: الكتاب والترجمة، بشراكة بين منظمة اليونيسكو ووزارة الثقافة، فندق لوميريديان، أبريل ٢٠١٢، مراكش.
- ندوة: شعرية المكان في القصة القصيرة بالمغرب، ضمن فعاليات المهرجان المغربي للقصة القصيرة، الدورة الثانية، بني ملال، مايو ٢٠١١.
- ورشة تحديد الاحتياجات وقياس الأثر في مجال مكافحة التميز ضد المرأة، منظمة العفو الدولية، الدار البيضاء: ١٧/١٥ أبريل ٢٠١١.
- ندوة: في الترجمة: قضايا وتجارب، الكلية متعددة الاختصاصات، الراشيدية، نوفمبر/ تشرين الثاني ٢٠١٠.
- ندوة: تكريم القاص المغربي المعاصر: إدريس الخوري، ضمن فعاليات المهرجان



المغربي للقصة القصيرة، الدورة الأولى، بني ملال، مايو ٢٠١٠.

- بيداغوجيا الكفايات: مفاهيم وتطبيقات، برنامج التكوين المستمر بالتعليم الثانوي، ٢٠٠٨.

- ندوة: لغة الطفولة والحلم، في كتابة أحمد بوزفور، نادي الهامش القصصي، زاكورة، ٢٠٠٨.

- ندوة: الرواية المغربية: أسئلة الذات، أسئلة التاريخ، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ٢٠٠٨.

- ندوة: أسئلة الحداثة في القصة المغربية الحديثة، مجموعة الكوليزيوم مراكش، ٢٠٠٨.

- ندوة: أربعينية الكاتب الروائي المغربي الكبير، الراحل عبدالرحمن منيف، تنظيم المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب، كلية الآداب، بني ملال، ٢٠٠٧.

- ندوة: متخيل الهجرة في الأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بني ملال، المغرب، ٢٠٠٧.

- ندوة: السرد العربي الحديث، نادي الهامش القصصي واتحاد كتاب المغرب، زاكورة، ٢٠٠٧.

- ورشة البرامج والتوجيهات الخاصة بتدريس مادة العربية، الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، تادلا أزيلال، مارس ٢٠٠٥.



هذه السلسلة:

للكويتيين تجربة مبكرة في المســرح، فقد أدرك رواد العمل الثقافي المستنيــرون أهمية دوره الحيوي وما يمكــن أن يقدمه من تطور وتنمية لمجتمعهــم، وعلى الرغم من اقتران انطلاقة المسرح الأولى بالمؤسسة التعليمية (المدرسة) مع بدايــة ثلاثينيات القرن الماضي، فإنه لم يكن مسرحا تعليميا تربويا فقط، بل كان مسرحا يشارك بنصوص جادة، قدم بعض قضايا المجتمع والحيــاة العامة إلى جانب تناوله أمجاد العروبة وتاريخها الإسلامي، وامتدت عروضه خارج أسوار المدرسة خلال العطلات الصيفية وخارج الوطن بصحبة الدارسين في القاهرة في بيت الكويت.

وظلت الدولة على اهتمامهــا بهذا الفن وتشجيعه ورعايته بالتمويل والإشــراف بعــد انتقــال مسؤوليتــه إلــى دائــرة الشــؤون الاجتماعية، وتخصيصهــا إدارة للمســرح والفنــون ورعاية شؤون الفــرق المسرحية، حتى انتقلت إلى وزارة الإرشاد والأنباء (وزارة الإعلام في ما بعد)، وتطور معهــد الدراســات المسرحية إلى معهد عال لدراســة الفنون المسرحية أكاديميا.

وفي سبيل تنميــة الوعي الفني المسرحي وإثرائه فكريا وأدبيا، ارتأت الــوزارة إصدار ونشر سلسلة من المسرحيــات العالمية المترجمة، لكبار الكتاب المتميزين على الساحة المسرحية العالمية، وأن تكون ترجمتها للعربية عن اللغة الأصلية للنص المسرحي، وتخضع للتحكيم العلمي، وكان يشــرف عليهــا الشاعر الراحــل أحمد العدوانــي، والدكتور محمد موافي أستــاذ الأدب الإنجليزي، والمسرحي الكبير زكي طليمات، وصدر العــدد الأول مــن سلسلــة «من المســرح العالمي» في أكتوبــر عام ١٩٦٩



يحمل عنوان مسرحية «سمك عسير الهضم» للكاتب الغواتيمالي مانويل غاليتش، وترجمة الدكتور محمود علي مكي، وتوالى صدورها إلى أن بلغت ٣١٣ عددا حتى عام ١٩٩٨، بعد أن انتقلت مسؤولية إصدار السلسلة إلى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وقد تناولت نحو ٤٢٠ مسرحية عالمية (مع ملاحظة أن بعض الأعداد قد اشتمل على أكثر من مسرحية)، ولكل مسرحية مترجم ومراجع ودراسة تحليلية فنية ونقدية شملت خصائص النص وكاتبه.

عندما قرر المجلس الوطني في نوفمبر ١٩٩٨ دمج هذه النصوص المسرحية العالمية المترجمة ضمن نصوص لأعمال أدبية أخرى مختلفة بين القصة والرواية وأدب الرحلات والسير الإبداعية، وصدرت تحت عنوان «إبداعات عالمية»، وبعد مضي تسعة أعوام على ذلك، أبدى كثير من المهتمين بشؤون الحركة المسرحية في البلاد وخارجها الشوق إلى إعادة طباعة بعض هذه النصوص المسرحية الإبداعية المختارة.

لقد اعتبرت سلسلة «من المسرح العالمي» أضخم مشروع قومي عربي من منظور الترجمة والتركيز على مجال فني متخصص واحد، وإنه ليسعد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب إعادة هذا الكنز المفقود إلى أيدي عشاق المسرح وهواته في الكويت ومختلف أرجاء الوطن العربي، في هذا الإصدار الثاني الذي بدأ بإعادة طبع رائعة شكسبير «العين بالعين».

الأمانة العامة

وكلاء التوزيع

الدولة	وكيل التوزيع الحالي	العنوان	تليفون	فاكس
الكويت	المجموعة الإعلامية العالمية	الشويخ - الحرة - قسيمة 34 - الكويت - الشويخ - ص.ب 64185 - الرمز البريدي 70452	24826820/1/2 24613872 /3	24826823
الإمارات	شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع	Emirates Printing, Publishing & Distribution Company Dubi Media City/ Dubai UAE P.O Box: 60499	00971 242629273	00971 42660337
السعودية	الشركة السعودية للتوزيع	المملكة العربية السعودية - الرياض - حي المؤتمرات - طريق مكة المكرمة - ص.ب 62116، الرمز البريدي 11585	00966 (01) 2128000	00966 (01) 2121766
سورية	المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات	سورية - دمشق - البرانكة	00963 112127797	00963 112128664
مصر	مؤسسة دار أخبار اليوم	جمهورية مصر العربية - القاهرة - 6 شارع الصحافة - ص.ب 372	00202 25782700-25782632	00202 25782632
المغرب	الشركة العربية الأفريقية للتوزيع والنشر	المغرب - الرباط - ص.ب 13683 - زنفه سجلماسه - بلفدير - ص.ب 13008	00212 522249200	00212 522249214
تونس	الشركة التونسية للصحافة	تونس - ص.ب 719 - 3 نهج المغرب - تونس 1000	00216 71322499	00216 71323004
لبنان	مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع	لبنان - بيروت - خندق الغميق - شارع سعد - بناية فواز	00961 1666314/5 01 653259	00961 1653260
اليمن	القائد للنشر والتوزيع	الجمهورية اليمنية - صنعاء	00967 2/3201901	00967 1240883
الأردن	وكالة التوزيع الأردنية	عمان - تلال العلي - بجانب مؤسسة الضمان الاجتماعي	00962 65300170 - 65358855	00962 65337733
البحرين	مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف	البحرين - المنامة - ص.ب 10324	00973 17 480801	00973 17 480819
سلطنة عُمان	مؤسسة العطاء للتوزيع	ص.ب 473 - مسقط - الرمز البريدي 130 - العذيبة - سلطنة عُمان	00968 24492936	24493200 00968
قطر	دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع	قطر - الدوحة - ص.ب 3488	00974 4557809/10/11	00974 44557819
فلسطين	شركة رام الله للنشر والتوزيع	رام الله - عين مصباح - ص.ب 1314	00970 22980800	00970 22964133
السودان	دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع	السودان - الخرطوم - الرياض - ش المشتل - العقار رقم 52 - مربع 11	002491 83242702	002491 83242703
الجزائر	شركة بوقادوم للنقل وتوزيع الصحافة	Cite des preres FARAD.lot N09. Constantine. Algeria	00213 (0) 31909590	00213 (0) 31909328
العراق	شركة الازدهار للتوزيع	Al Izdihar (alizdihar__co@yahoo.com)	-	-
نيويورك	Media Marketing	Long Island City، NY 11101 - 3258	00718 4725488	00718 4725493
لندن	Universal Press	Universal Press & Marketing Limitd	(0) 0044 2087499828 0044208 7423344	44208 7493904

سعر النسخة

الكويت ودول مجلس التعاون الخليجي	نصف دينار
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص. ب: ٢٨٦٢٣ - الصفاة - الرمز البريدي ١٣١٤٧
دولة الكويت


المجلس
الوطني
للثقافة
والفنون
والآداب
من
المسرح العالمي



في هذا العدد

اعترافات زوجية

يعود جيل من المستشفى رفقة زوجته ليزا، بعد أن تعرّض في وقت من الأوقات لحادث مُلغز، فقد على إثره الذاكرة، ولم يعد يعرف لا اسمه، ولا زوجته، ولا حتى بيته أو أي شيء من الأشياء الخاصة، التي شكّلت الأسّ الذي بنى عليه صرح ماضيه.

ولأنّ ليزا مقتنعة أشدّ الاقتناع بأنّ ذاكرة زوجها ستعود حتما إليه، بمجرد ما أن يتعرّض لصدمة داخل الوسط الذي ظلّ يعيش بين أحضانه؛ فإنها تعود بجيل رأسا الى شقتهما، بعد الخروج من المستشفى، لتشرع في تعريفه بالأمور التي ألِفها وألَفها، قبل تعرض ذاكرته للنسيان. وهكذا، ينمو بين الزوجين في البداية، حديث ذو شجون حول ماضيهما المشترك، وصورة «الزوج» التي كان عليها جيل، ليتعرّف هذا من خلال تلك المحكيات، على أنه كان كاتبا شهيرا، له عدة كتب ونظريات بصدد أمور متنوعة، ويؤسّس مع شريكة حياته ركن معاشرة له طابع خاص...

ومع ذلك، ظل باله منشغلا بمعرفة السبب الرئيسي، الذي ذهب بذاكرته أدراج الرياح. وإذ يأخذ في الإلحاح على ليزا لتحكي له ما حصل، تشرع هذه في المراوغة أولا، لكنها تضطر في الأخير إلى أنه تعرض للسقوط على قنّة رأسه في درج البيت، لأنه حاول وهو في فورة الهياج العصبي، أن يلحق بها من الخلف ليقتلها، وهي تنزل السلم. حينذاك، يشعر جيل بأنه آثم في حق زوجته، فيطلب منها أن تغفر له، ويحمل حقيبته ويتأهب للانصراف، لكن ليزا تلحق به، وتؤكد له أنها سامحته، وأن لا مجال له ليقصده، لأن قدره هو أن يبقى زوجها.

وأثناء الاستعداد للاحتفال بهذا، يشغل جيل إحدى الأسطوانات، فتعود له الذاكرة كاملة على إثر سماعه للموسيقى. فيستحضر السبب الرئيسي الذي أودى بذاكرته، ويواجه زوجته ليزا بهذه الحقيقة، ويؤكد لها أنها هي التي حاولت قتله بقنينة، ضربته بها على الرأس. حينذاك تقرّ ليزا بالأمر، وتعتذر عما فعلته، وتحاول أن تغادر البيت، لكن الزوج يمسك بها، ويلتمس منها أن تبقى، لأن قدرها هو أن تبقى زوجته، مهما حصل.

إن مسرحية «اعترافات زوجية»، هي سلسلة من الأسئلة الفلسفية عن الزواج، والعلاقات الحميمة، والحياة المشتركة بين الزوجين، بحلوها ومرّها، بطيب عيشها وحنظل مشاكلها، بسعادتها وشقائها، لكنها أسئلة لا تجد جوابها إلا في مديح ذلك الزواج، والحث على ضرورة الحفاظ على لحمته، في أفق استمرار هذه النواة الرائعة التي تحمينا من الضياع والنسيان والتشرد: الأسرة.

ISBN ٩٧٨- ٩٩٩٠٦-٠-٤٩١-٧
رقم الإيداع: (٠٤٨٩/٢٠١٦)